NOTICIA

DE

ALGUNAS ESCULTURAS DE BARRO VIDRIADO

ITALIANAS Y ANDALUZAS

POR

JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ.



CADIZ—1910
IMPRENTA DE MANUEL ALVAREZ RODRÍGUEZ
CÁNOVAS DEL CASTILLO, 25



a su antiguo y querido amigo Narciso Sentenach
su affmo.
El Autor

NOTICIA DE ALGUNAS ESCULTURAS DE BARRO VIDRIADO
ITALIANAS Y ANDALUZAS.

NOTICIA

DE

algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas

POR

José Gestoso y Pérez



CÁDIZ.—1909
IMPRENTA DE MANUEL ALVAREZ RODRÍGUEZ,
CÁNOVAS DEL CASTILLO, 25.



Los que seguimos con todo interés el curso de las investigaciones y de los descubrimientos de obras artísticas, que los eruditos y aficionados, constantemente, vienen efectuando, hallamos á cada momento gratas sorpresas, que comprueban de manera innegable los adelantos de la moderna crítica artística, pues, objetos desdeñados por los que nos precedieron, adquieren hoy á nuestros ojos inapreciable valía, puesto que su hallazgo contribuye poderosamente al conocimiento de nuestra historia artística. Otras veces sorpréndenos, también, que durante el transcurso de tres ó cuatro siglos, los anticuarios de antaño hubiesen desconocido la existencia de verdaderas joyas que constituyen al presente nuestro encanto, y que ellos, tan diligentes, tan infatigables y entusiastas, pasaran por alto la mención de ciertas obras de indiscutible mérito, sin detenerse siquiera á estudiarlas, ya que no en el concepto arqueológico,en el estético,porque si carecían de conocimientos que los ilustrasen en el primer caso, poseían gusto y sensibilidad bastantes para apreciar sus rasgos de belleza. Tal silencio, ¿debe atribuirse á desconocimiento de su existencia ó al desdén natural que sentían por todo lo que no fueran obras de la gran pintura, ó de la escultura, ejecutadas en maderas, mármoles ó ricos metales? No me

atrevo á contestar; pero, es lo cierto, que, por lo tocante á las de frágil barro, puede asegurarse que tan parcos anduvieron en elogios, con tal indiferencia las miraron, que no nos han trasmitido ni siquiera un nombre de los muchos famosos ceramistas que florecían en Sevilla, á partir del siglo XV hasta el XVII, y este menosprecio tan marcado, por lo que se refiere á los productos de azulejos y de vasijería en sus diversos géneros, hiciéronlo extensivo á todos los demás trabajados en aquella materia.

¡Y cuántas noticias curiosísimas pudieron habernos trasmitido, que hoy nos sirviesen de segura base para escribir la historia de nuestra cerámica!

Así se explica (p. e.) que el magnífico relieve de la Virgen de la Granada, trasladado poco tiempo há de la oscura y olvidada cripta del Sagrario de nuestra Catedral fuese por completo desconocido de los historiadores sevillanos posteriores al P. Gabriel de Aranda, que nadie se fijara en los medallones de Pedro Millán, que adornan la portada de Santa Paula, y menos, por consiguiente, en otras obras, unas que ya no se conservan y otras que aun permanecen en Sevilla y en otros lugares de esta provincia.

Nos proponemos, pues, reunir en estas páginas los datos que hasta ahora hemos podido obtener referentes á las esculturas de barro cocido y vidriado, italianas y andaluzas, que existen ó hayan existido en esta región, para dejar á los venideros noticias de ellas, que puedan servirles algún día de punto de partida, cuando la suerte haga que se descubran algunas otras más, lo cual no sería extraño, ciertamente.

Corresponde de derecho, por su antigüedad, ocupar el primer puesto en esta enumeración cronológica al curioso bajo-relieve que formó parte de nuestra colección, en poder hoy del Dr. Her Weddland, de Berlín, que representa la



CORONACIÓN DE LA VIRGEN

LADRILLO DE BARRO BLANCO — [illegible]7 × 25 c/ms

Coronación de la Virgen, acerca del cual dijimos ya en otro lugar. (1) «Hállase ejecutado este asunto en un grueso ladrillo de barro blanco que mide 37 por 25 centímetros, y cuyo espesor medio es de cuatro. El fotograbado adjunto nos excusa describir este ejemplar, pero, no dejaremos de hacer algunas consideraciones acerca de él, como la particularidad de representar al Espíritu Santo en forma de varón, que, como es sabido, mereció, andando el tiempo, enérgica protesta por parte de los Pontífices, máxime cuando ya, desde los tiempos de San Paulino de Nola, figurábase al Espíritu Santo en forma de paloma.

Tuvo el artífice que ejecutó esta obra que ceñirse y encerrar su composición en muy estrechos límites; y ya por esta circunstancia, como por la manera especial y característica de componer que distinguió á los artistas de los siglos medios, se observa, á primera vista, en todo el conjunto que ofrecen las cuatro figuras, aglomeración, estando, si se nos permite la frase, como apretadas y encogidas. La manera, como vemos expuesto el asunto, es bien sencilla y revela no poca inocencia por parte del autor. La espesa capa de vidrío blanco que las cubre, impide, hasta cierto punto, apreciar con exactitud los pormenores de algunas partes, especialmente, de los ropajes; pero, sin embargo, fijándonos en las expresiones de los rostros, en el dibujo de los paños de todas las figuras, en la forma de las columnillas y de los capiteles, y en el conjunto de la composición, y teniendo en cuenta la procedencia del objeto, no creemos aventurar mucho clasificándolo como obra de fines del siglo XIV; y si así fuera, tendríamos la prueba de que al mismo tiempo que en Florencia aplicaba los vidríos á los barros el insigne Lucca della Robbia, los ceramistas trianeros usaban

(1) Historia de los barros vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días. Páginas 89 á 93.

el mismo procedimiento, empleando también el azul en algunas partes del rostro. Tales coincidencias, en mi concepto, no son para extrañarnos. Bien sea que los italianos aprendieron los procedimtentos de los sarracenos que en el siglo IX se establecieron en Sevilla; bien que poseedores desde muy antiguo de los secretos del vidriado, se les ocurriese aplicarlo á las obras escultóricas de tierra cocida, es lo cierto, que para nosotros los españoles, no podía sernos desconocido, especialmente en los siglos XIII y XIV, según acreditan textos irrecusables de escritores de aquella época. Enriqueciéronse, entonces, generalmente, con azulejos, los muros y pavimentos de nuestros templos y palacios y, por lo que respecta á Andalucía, empleáronse con verdadera profusión. ¿Qué otra cosa más que un azulejo con figuras relevadas es nuestra placa? Las materias todas que entran en la composición de los azulejos son las mismas que en aquellos y el barro de que se halla formada, es también el mismo que vemos en los productos cerámicos de Triana.

La cabeza de la Virgen, que no dudamos en calificar de bella, es un tanto ovalada, y respira, por decirlo así, candor é inocencia. Hay en sus líneas una pureza y sentimiento que revela la inspiración de santas creencias. Ciñe sus sienes corona abierta, cuyos florones no pueden apreciarse tampoco con exactitud, porque sus lineamientos débiles, casi desaparecen bajo las espesas capas del vidrío. Tiene el cuello recogido á ambos lados, sobre las orejas, abultadamente, aunque no tanto como se vé en muchas obras pictóricas y escultóricas de comienzos del siglo XV. Viste sencilla túnica con escotadura circular, que deja descubierto el cuello y parte de la garganta, bajando hasta la cintura simétricamente el plegado, que se recoge en este sitio por un cíngulo, á partir del cual, llega hasta el suelo, en la misma forma dispuesto. Las mangas parecen perdidas, pero, de

ellas no puede juzgarse con acierto. Los paños del manto que caen por encima de las rodillas, parécennos característicos del estilo ojival del siglo XIV; antes que la elegancia y soltura en las líneas y pliegues se trocase por el convencionalismo inverosímil de innumerables ángulos entrantes y salientes, manera introducida en España por las escuelas neerlandesa y alemana.

Los mismos caracteres se advierten en cuanto á las ropas del Padre Eterno y de su Hijo; si bien en estos hay todavía mayor sobriedad. Nótase en ellos la tendencia á quebrarse en ángulos, especialmente, al llegar al suelo; pero, que en manera alguna pueden confundirse con los que vemos en las producciones estatuarias del estilo ojival florido. Obras salidas de manos infantiles parecen las columnas que sustentan las imágenes del Padre y del Hijo: los fustes no son del todo cilíndricos y sí muy pequeños de altura, en relación con las dimensiones de sus capiteles campaniformes, muy estrechos en el astrágalo, exageradamente anchos, por su ábaco y cortos en demasía en las partes del tambor. Adornan sus frentes tres sencillas hojas rehundidas, sin forma alguna determinada, é iguales desproporciones se advierten con respecto á las basas. Toda la placa hállase, como hemos dicho, vidriada de blanco limpio y brillante y los contornos de las bocas y ojos de todas las cabezas están perfilados de azul cobalto claro.¿A qué época puede y debe atribuirse la placa de que tratamos? Ni por sus caracteres artísticos, ni por su procedencia, repugna ser clasificada como de los tiempos de don Pedro I de Castilla, y por tanto, coetánea de aquellas obras con que enriquecía á la incomparable ciudad de Florencia el talento del gran maestro Lucca della Robbia,á quien se debe,por lo que hace á Italia, la aplicación de los esmaltes ó vidrios blancos y azules á las esculturas de barro cocido.

Otro objeto muy semejante existe en Sevilla que estimamos de la misma época y de idéntica fabricación que el nuestro. Es tambien un grueso ladrillo vidriado de blanco, que contiene el asunto de la Virgen adorada por ángeles, el cual se encuentra colocado en un retablito en el muro de fachada de la casa núm. 108 de la calle de la Feria. Dada la altura en que está, parécenos que tiene las mismas dimensiones que el nuestro y que es de la misma fabricación, aun cuando no consideramos que está ejecutado ni compuesto tan delicada y correctamente como el que poseemos. La Virgen, que se halla colocada en el centro, figura estar de pié y es de cortas dimensiones: su cabeza, un tanto abultada, no ofrece la finura de líneas que caracteriza á la de nuestro relieve, y los ángeles, que se hallan á uno y otro lado, están dispuestos unos encima de otros y por sus formas, así mismo abultadas, carecen de elegancia y de expresión artística. En el centro de la parte superior de la placa vése también otra cabeza de varón, barbado, que tiene gran analogía con la de nuestro ladrillo, y quizás figure así mismo al Espíritu Santo. La obra de que tratamos hállase vidriada de blanco, y por la altura en que está, no hemos podido distinguir si las cabezas tienen los toques de azul còbalto que se ven en el relieve de la Coronación. La existencia de este segundo ejemplar, nos lleva á discurrir, que acaso, estos relieves pudieron haber sido frecuentes á fines del siglo XIV ó á principios del XV, por las aplicaciones que les dieran en aquellas centurias.“



OBRAS muy importantes de esculturas vidriadas polícromas, son los medallones de la bellísima portada del Monasterio de Santa Paula de Sevilla; y á primera vista revelan la influencia de los ceramistas florentinos en los sevillanos. Téngase en cuenta que en 1503, fecha que aparece consignada en un azulejo que se vé en el arranque lateral izquierdo de la portada, el nombre de Andrea de la Robbia había alcanzado celebridad en toda Europa, y, por tanto, sus obras no podían ser desconocidas de los artistas hispalenses, y si en el decorado de este incomparable Monumento sevillano intervino un maestro de los vuelos de Francisco Niculoso, ¿hemos de extrañar que de común acuerdo con el insigne escultor hispalense Pedro Millán, concertasen los dos la ejecución de la bellísima archivolta, poniéndose el segundo á la disposición del primero? No es aventurado de otra parte suponer que el entallador hispalense conoció las artísticas obras procedentes del taller de Andrea, pues ya en Sevilla pudieron apreciar sus singulares dotes artísticas al contemplar el alto relieve de la capilla de la Granada de la Catedral y el preciosísimo grupo de la *Virgen del Cojín*, pudiendo asegurarse que, dadas las íntimas relaciones de esta ciudad con las más renombradas italianas, no serían estas obras las únicas que por aquellos días lucían en esta gran metrópoli.

Por las indicaciones y bajo la dirección de Niculoso,

Pedro Millán ejecutó en barro y bajorelieve seis de los medallones laterales de la portada, representando en ellos á Santa Elena, dos Santos monges y San Pedro y San Pablo (lado de la izquierda) y en el opuesto, otro santo monge, San Cosme y San Damián y San Roque; cada uno de estos asuntos, circundados por una guirnalda de frutas y flores polícromas también en bajorelieve, las cuales, siendo de acentuado estilo florentino, contrastan con el goticismo de las figuras. En el medallón de los santos Cosme y Damián, cuidó el imaginero sevillano de poner su nombre, sin duda paraque no le negasen la paternidad de tan bellos ejemplares.

Otro artista, que podríamos decir de verdadera cepa florentina, imitador de Andrea de la Robbia, cooperó también con Niculoso y Millán en la decoración de la archivolta, ejecutando el medallón situado en la clave, que representa el Nacimiento del Señor. En éste, además de que las figuras ofrecen marcado estilo italiano en las actitudes y expresiones y en la disposición de los ropajes, vemos que están vidriadas de blanco, resaltando sobre fondo de cobalto. La imitación, pues, no pudo ser más palmaria. Quien fué su autor, se desconoce, y tenemos que aventurarnos por el ancho campo de las conjeturas. ¿Fué el mismo Millán, que á la vista acaso de un original florentino, lo copió servilmente? ¿Sería el imaginero francés Claudio de la Cruz, que en 1510 apoderaba á Giralte Vélez para que cobrase de Niculoso cuando éste le debía, por el tiempo que le sirvió en su oficio, haciéndole una figura al natural, esto es, un retrato, *á la manera genovesa?* (1) Pudo este artista haber aprendido en el famoso taller del florentino Robbia ó enamorado de sus obras imitarlas en este medallón. Nos faltan datos para resolver estas dudas y en pié quedan para que otros más afortunados contesten.

(1) Véase la página 173 de mi obra Historia de los barros vidriados sevillanos.



PRÓXIMAMENTE por estos tiempos, al finalizar el siglo XV ó en los albores del XVI, debió llegar á Sevilla para ser venerado en el altar de la Capilla de la Granada, situado en la nave del claustro de los Naranjos, donde hoy se alza el Sagrario de la Santa Iglesia, el bellísimo altorelieve que representa á la Virgen de la Granada, sentada, con el Niño también sentado, sobre su brazo derecho, á la cual acompañan, á la diestra del espectador, San Sebastián, desnudo y con los brazos vueltos hacia su espalda, como si estuviese sujeto al árbol, donde fué asaeteado; detrás Santa Casilda, (1) conteniendo en el halda las flores, símbolo del milagro; á la izquierda, en primer término, San Francisco de Asís y detrás Santo Domingo. Dos querubes alados sostienen la corona de la Virgen, dispuestos á asentarla sobre sus sienes. Limitan por ambos lados el artístico grupo sendas pilastras, en cuyo frente ascienden, partiendo de sus correspondientes vasos, unas guirnaldas polícromas de hojas y frutos, rematando dichas pilastras en capiteles de estilo

(1) El milagro de la conversión del pan en flores, atribúyese á Santa Isabel, reina de Portugal y á Santa Casilda. La primera nació en 1271, murió en 1336 y fué canonizada en 1625; la segunda, hija de un rey moro de Toledo, nació á fines del siglo IX y murió cerca de Burgos, hacia 1050 ó 1074, dadas estas fechas y su nacionalidad española, me inclino á creer que la imagen de que trato representa á Santa Casilda.

plateresco vidriados de blanco, sobre los cuales asienta sencillo entablamento con frontis curvilíneo (1) adornado su friso con cinco cabezas de querubes y en cuyo tímpano aparecen en el centro las medias figuras del Señor resucitado, la Virgen y San Juan. Excepción hecha de las guirnaldas polícromas que adornan las pilastras, todas las figuras están vidriadas de blanco y resaltan sobre un fondo de cobalto.

Los caracteres artísticos y técnicos de esta obra la acreditan, desde luego, como procedente de los talleres de los florentinos Lucca ó Andrea de la Robbia; mas para precisar este punto consignemos algunos antecedentes.

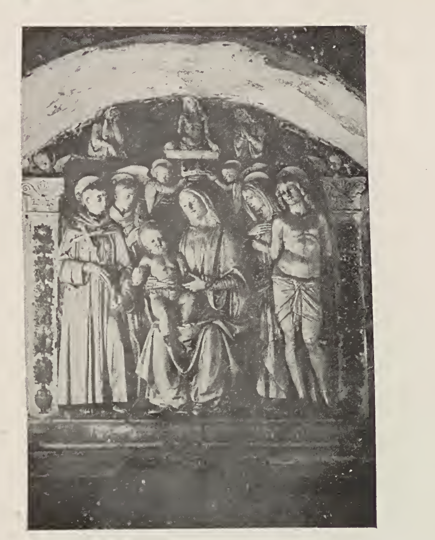
Lucca di Simone di Marco de la Robbia, nació en Florencia en 1399 á 1400, y á partir de los primeros años de su juventud, puede decirse, que empieza la serie de sus triunfos artísticos, los cuales comparte con el famosísimo Donatello, con Jacobo de la Quercia y con Ghiberti, siguiendo las inspiraciones de Nicolás de Pisa. Sus obras en Santa María del Fiore, atestiguan los altos vuelos de su mente y las excelencias singulares de su técnica; pero, aun todavía más que por estas manifestaciones de su talento, es conocido, universalmente, por sus esculturas de barro vidriado, no por la aplicación de los esmaltes estaníferos á

---

(1) Las molduras que constituyen el entablamento y frontispicio, son modernas, y tanto ellas, como dos de las cabezas de querubes, obra del escultor sevillano D. Viriato Rull y fueron vidriadas en la fábrica de los señores Mensaque, de Triana.

Precisamente, para que el lector pueda apreciar los daños que infirieron á esta preciosa obra, los que en el siglo XVII la trasladaron y colocaron en la Cripta del Sagrario, así como la forma en que ha sido restaurada, completándola con las partes nuevas que se le han aumentado en nuestros días, damos la adjunta lámina.

En nuestro concepto, á juzgar por las piezas que forman las pilastras, éstas debieron tener alguna más altura; pero no nos atrevimos cuando dirigimos la restauración, á suplirlas, por parecernos aventurado. Al realizar ésta, nos ajustamos á los relieves de Andrea della Robbia, existentes en la capilla de los Medicis de la Iglesia dè Santa Cruz de Florencia y al que se venera en el Seminario de Fiesole.



Alto relieve de barro vidriado existente en el panteón de Arzobispos de la Catedral de Sevilla según se hallaba antes de restaurarlo.



El mismo relieve en su estado actual después de la restauración efectuada en 1904.

la cerámica en general, como algunos han pretendido, equivocadamente.

Los barros cocidos sin vidriar empleábanse en Italia desde muy antiguo en la decoración arquitectónica, y Lucas, para darles más consistencia y belleza, imaginó la aplicación de los vidrios, en cuya técnica alcanzó un grado de perfección extraordinaria, á costa de muchos desvelos, y teniendo que vencer grandes dificultades, hasta producir la primera de sus obras de esta clase: el bajorelieve de la Resurrección, colocado en el tímpano de la puerta de Santa María del Fiori, en 1443.

Una serie de triunfos inauguróse para el artista desde entonces; y en los templos y en los palacios solicitáronse sus obras con singular empeño, lo cual dió lugar á que Lucas buscase la cooperación de algún compañero, que la suerte hubo de depararle en su sobrino Andrea, al cual educó, llegando á quedar tan satisfecho de sus obras, que en su testamento legó á éste su taller y crédito, estimando que le hacía mayor merced que á su otro sobrino Simone, al cual dejaba por heredero de sus bienes.

En mi concepto, el taller legado á su sobrino Andrea por su tío, debió contener infinidad de modelos y moldes, de apuntes diseñados y aun obras esbozadas; sin contar los hornos, tierras y colores minerales que constituían la parte técnica. Con todo aquel material artístico-industrial, aumentado, extraordinariamente, durante la vida de Andrea, contó este para dar cumplimiento á los mil encargos recibidos sin cesar. Cuando del asunto que se le encargaba, p. e. una Madona ó un Santo de los de mayor devoción, poseía moldes en su taller, bien fuesen de los de su tío ó de los suyos propios; paréceme muy natural, que, entonces, no hiciese más que reproducirlo, á no ser que especialmente se estipulase que la obra fuera por completo original, ó

bien que por causa del lugar en que había de ser acomodada, obligase al maestro á hacer nuevo modelo. Igualmente ocurriría con las partes arquitectónicas, frontispicios, tímpanos, acróteras, pilastras, guirnaldas, medallas y tarjetas. No hay duda del aprovechamiento de los moldes para las efigies de santos,ni para todos estos atavíos arquitectónicos. Los numerosísimos objetos de los de la Robbia que he visto en los Museos franceses y en los de Italia, así como en sus templos, confirman esta opinión; pero si se quiere más evidente prueba, comparemos el alto relieve de la capilla de Scalas con el existente en la de los Medicis de Florencia, las Vírgenes *del cojín* de las colecciones de San Donato con las de la Catedral de Sevilla.

Y esto que puede asegurarse respecto al taller de Andrea, parece lógico suponerlo también en el del viejo Lucas, pues no todos los clientes que se afanaban por poseer alguna obra suya, contarían con recursos bastantes para obligar al maestro á producir una obra original, con la prohibición de repetirla para otro. Es de creer que habría de darse el caso de que Andrea aprovechase moldes de su tío y entonces: ¿quién se atreverá á distinguir en estos ejemplares la parte que corresponde al maestro fundador, y la de la reproducción de aquél, la cochura y vidrío efectuadas por el sobrino. De otra parte, el talento de Andrea no es extraño que lo llevase á identificarse en algunos casos con el estilo y gusto de su maestro, por lo cual, debe considerarse oportuna yacertada esta pregunta hecha por los señores Cavallucci y Molinier. ¿Estamos seguros de distinguir claramente una Virgen modelada por Lucas en los últimos años de su vida de artista, de una modelada por Andrea? Creo que sería temerario afirmarlo.

Fué pues, Andrea, continuador de las glorias de su tío y aunque la crítica reconozca al primero inferioridad res-

pecto al segundo, sus faltas no son todas suyas, pues en 1450, época hacia la cual empezó á trabajar Andrea, no es extraño que éste viese y apreciara ya el natural de distinta manera que su maestro. Heredero de todos los procedimientos de Lucas, como queda dicho, trabajó enormemente, convirtiendo su taller en fábrica, de donde salieron la mayor parte de las obras que adornan las Iglesias de Toscana, en número extraordinario, las de los Museos y las de las colecciones de particulares. «Si se hiciese la cuenta, dicen sus citados biógrafos Cavallucci y Molinier, de los bajorelieves que produjo aquel taller en 50 ó 60 años; nos sorprendería, pues hasta los blasones pintados sobre faenza, que se encuentran en las más humildes casas de los lugares de la Toscana, parece que en su gran parte fueron fabricados en aquellos talleres.»

Han pretendido algunos que las obras del viejo Lucas diferéncianse de las de Andrea y de las de los hijos de éste en que aquel no empleó más vidríos que el blanco y el azul cobalto, opinión inadmisible hoy; pues de su mano son los Evangelistas de la Capilla de los Pazzi en Santa Croce, de Florencia, que se hallan esmaltados de blanco, azul, verde, violeta y amarillo, el bajo-relieve de la Asunción, sobre la puerta de la segunda sacristía del Duomo, de la misma ciudad, en cuya obra exigiósele, en el contrato para hacerla, que emplease la policromia.

El taller de Andrea della Robbia no se extinguió con la muerte de este maestro, pues dejó siete hijos, de algunos de los cuales confúndense las personalidades por los cambios de nombres que en dos de ellos tuvo efecto, al abrazar el estado monástico, que fueron Fra Luca y Fra Ambrogio. Créese que por lo menos cinco le ayudaron en su obra artística: Giovanni, Girolamo, Antonio, Francesco, Luccas, Marco y Paolo. ¿Cuáles fueron las obras de estos? ¿Dónde

se encuentran? Excepción hecha de las producidas por Giovanni, difícil es, por no decir imposible, responder á estas preguntas; pues además de que algunos como Lucca y Girolamo trabajaron en Roma y en Francia, al finalizar el siglo XV, el arte de esmaltar figuras de tierra cocida, no fué un secreto para los italianos, pues numerosos artistas emplearon el procedimiento; y como si los de la Robbia se empeñasen en embrollar más la cuestión, dicen los señores Cavallucci y Molinier, vémoslos que, frecuentemente, reproducen en barro las obras de escultores contemporáneos, sin facilitarnos jamás indicios ciertos para ayudarnos á distinguir las obras originales, de aquellas reproducciones, que podríamos llamar mecánicas. En el carácter, pues, de las figuras, en sus actitudes, en el estilo general de las obras hay que apoyarse para desenredar en medio de esta multitud de obras, generalmente medianas, las producciones de aquellos artistas.

De todos sus hermanos, el que, por decirlo así, sostuvo más gallardamente las tradiciones de la familia, fué Giovanni, imitador de su padre, hasta el punto que las obras de sus primeros tiempos se confunden con las de aquél, no así las que produjo en los últimos diez años de su vida, en las cuales abundan los defectos y vulgares repeticiones, llegando al punto de perjudicar los delicados modelos que le legaron sus predecesores; y así es, que, parece imposible que sean de su mano los famosos relieves del Hospital del Ceppo, en Pistoya.

En cuanto á Girolamo y á Lucas, ilustres decoradores del Palacio llamado de Madrid, que construyera en el Bois de Boulogne de Paris Francisco I.º, nos contentamos con indicar que teniendo en cuenta las formas de los ornatos producidos por los artistas florentinos, se puede apreciar bien que continuaron las tradiciones de su tío-abuelo y de su

padre, pues consistían en medallones circulares, conteniendo bustos, frisos con bichas afrontadas, con follajes en los centros; en los ángulos del Palacio otros medallones, con las armas de Francia, pilastras con candelabros y abundantes guirnaldas de frutas y flores. Las vicisitudes de los tiempos destruyeron el precioso y espléndido Palacio, al punto que sólo quedan de él y de su brillante decoración, levísimos vestigios en el Museo de Cluny.

Perdone el lector esta digresión, que no juzgo del todo impertinente para fundamentar la clasificación de esta obra, que, en mi concepto, puede, sin temor alguno, atribuirse á Andrea de la Robbia, y como prueba definitiva examínense, precisamente, las tres figuritas del Señor, la Virgen y San Juan, y compárense con las mismas imágenes veneradas en el altar mayor de la Iglesia de Santa María de Gracia de Arezzo. En ellas, se ven las mismas actitudes, expresiones y disposición de los paños, y á simple vista nos convencemos de que las del relieve de Sevilla están reproducidas de las italianas.

Ahora bien; ocurre preguntar: ¿Cómo vino á la Catedral sevillana esta obra? ¿Qué antecedentes históricos pueden consignarse acerca de ella? Respecto á la primera pregunta, sólo puedo decir que toda mi diligencia por averiguarlo ha sido estéril. Ni del minucioso exámen de los Libros de Fábrica de la Catedral, ni de otros documentos de su archivo, puede rastrearse el más insignificante dato referente á ella. Si fué traido de Italia por alguno de los ilustres sevillanos, eclesiástico ó seglar que viajaron por aquellas comarcas, y por él donada á la Santa Iglesia, no es de extrañar que nada conste en los papeles del Archivo catedralicio, como ocurre con todas las obras de retablos, sepulcros, alhajas, etc., costeadas por particulares.

Hay que advertir que las obras de Lucas de la Robbia no fueron desconocidas en España en los tiempos mismos en que aquel ilustre artista trabajaba, pues Vasari nos dice que el referido artista envió al Rey de España *alcune figure di tondo relievo molto belle insieme con alcune lavori di marmo per Napoli;* además la fama del gran maestro habíase divulgado por todas partes, lo bastante para que llegase á oidos de todas las personas cultas. Además, para los españoles tenía que ser simpático y despertar su atención el procedimiento empleado por el artista florentino, acostumbrados, como estaban, á la vista de obras cerámicas, aunque por entonces se limitasen, solamente, á la azulejería y, por tanto, no sería extraño que varones tan ilustres como el Obispo de Scalas don Baltasar del Río ó el Protonotario Apostólico Micer García de Gibraleón, espléndidos favorecedores de la Catedral hispalense, que residieron tanto tiempo en Italia, hubiesen enviado el relieve de que tratamos, como expresión de su piedad y de su largueza.

Los pocos datos referentes á la primitiva capilla de la Granada, que, como es sabido, fué una de las de la nave del Patio de los Naranjos, que con esta advocación ocupó una parte del claustro en que se alza hoy el Sagrario, no dan el menor indicio para conjeturar, siquiera, quien fué el donante de esta joya cerámica, que creemos fué mandada hacer exprofeso en el taller de Andrea de la Robbia, pues la imagen y advocación de Nuestra Señora de la Granada, representada como figura principal en el relieve, es genuinamente española.

En cuanto á otros antecedentes históricos, no dejan de de ser peregrinos los pocos consignados por el único escritor antiguo que nos habla del hermoso altorelieve, porque los demás, acaso por ser de barro y vidriada, como la

loza de la vasijería, si lo conocieron, cual es de suponer, desdeñaron hablar de él, por lo vulgar de la materia. Al consignarlos verá el lector cómo el P. Gabriel de Aranda y su anónimo cooperador, el eruditísimo sevillano don Juan de Loaysa confundieron y barajaron hechos, fechas y estilos, nombres de personas y técnica artística.

Después de explicar, el mencionado autor ó autores, el origen de la advocación de la Granada, fundándola en la imágen de Nuestra Señora, que con una de aquellas frutas, se apareció á un sacerdote del ejército del Maestre Pelay Pérez Correa, recomendándole que en aquel paraje donde tuvo efecto la aparición se le construyese un templo;añade: «Y ya fuese que años después alguno de aquel lugar viniese á Sevilla, ó lo más cierto que alguno de Sevilla fuese á aquel lugar á visitar con devoción aquel Santuario y volviese favorecido de María Santísima y le dotase altar ó capilla, ó lo que tengo por sin duda, que esta Iglesia, como Iglesia de Nuestra Señora, no quisiese entre tantas Imágenes suyas y tan milagrosas como en ella se admiran, quedarse sin que en su templo se venerase esta celestial Reyna con la advocación milagrosa de *Nuestra Señora de la Granada,* sea lo que fuere (que por no ser tan antiguo este principio como desde que esta ciudad se conquistó de los Moros, no teniendo original que lo diga, no me atrevo á afirmar con certeza el hecho cierto), lo que hallamos de tiempo inmemorial en el Sagrario antiguo de esta Santa Iglesia, es nombre de Nuestra Señora de la Granada y años después hecha una capilla ó altar, suyo de barro de azulejos, obra que llaman de *porcelana,* labrada por la industria de un primoroso artífice, de cuya mano, al parecer, se conservan oy algunas obras en esta ciudad, como en Señora Santa Ana de Triana *el bulto* de un sacerdote,

(1) en el Alcázar, en el quarto del Príncipe, dos imágenes de Señor San Juan Bautista y San Juan Evangelista (2) y otras hechuras que hay fabricadas desta mano en este genero de vidriado con singular primor: entre las cuales, es la más excelente la milagrosa imágen que se venera en el convento de S. Pablo el Real, desta ciudad, con título de N. S. de las Fiebres, (3) por cuya invocación (según Zúñiga y otros) se refiere aver sanado el Rey D. Pedro de vnas serias calenturas que padeció en Sevilla y que por su devoción y agradecimiento mandó fabricar este simulacro de la Virgen.» Despréndese de lo expuesto por el Padre Aranda, que Francisco Niculoso, autor de la laude sepulcral de Santa Ana de Triana y del retablo de los San Juanes Bautista y Evangelista del Alcazar, fué coetáneo de D. Pedro I (!) Más adelante, insistiendo en averiguar el origen de la imágen sevillana, dice:

«Y como después por los tiempos de los Reyes Católicos, fuese el principal cuidado de estos Príncipes, la conquista del Reyno de Granada, con tanto empeño, que desde entonces el Rey usó por Armas vna Granada de oro en campo de plata: todo era Granada y más Granada; y hasta la devoción se inclinava á haser algunas Imagenes de nuestra Señora de la Granada, de cuyo poderoso auxilio se esperaba la conquista de aquel apetecido Reyno: y á essa causa se halla oy en la Parroquia de San Roman de esta Ciudad vna Imagen muy devota de nuestra Señora de la Granada, con mas de dos siglos de antigüedad, y otra no menos antigua en el Convento de Señor San Agustín, extramuros de Sevilla, con advocación, también, de nuestra

(1) Desgraciadamente, no existe tal *bulto*, para nosotros sinónimo de relieve. ¿Llamaría así á la laude sepulcral de Iñigo López?

(2) Fíjese el lector en que las obras citadas por el P. Aranda, son precisamente pinturas en azulejos planos, debidas á Francisco Neculoso.

(3) Tampoco existe esta obra.

Señora de la Granada, de quienes no hallo otro origen, que, averse fabricado por los tiempos que los Reyes Católicos entendían con Christiano zelo en la conquista de Granada.» (1)

«Bolviendo, pues, á la imagen de la Granada del Sagrario, continúa el P. Aranda: «Atendiendo la Iglesia á perpetuar su devoción, que en la materia del vidriado era contingente falta: y porque ya se ideaba labrar Sagrario nuevo... hizo llevar á la otra nave del Sagrario antiguo el altar de N. S. de la Granada y colocarlo á la mano derecha del altar mayor de San Clemente, donde permaneció hasta nuestros tiempos como diremos adelante». – «Para la duracion y conservar la memoria deste santuario y que no decaeciese la devoción de la Granada, hizo la Iglesia copiar de excelente pinzel en tabla á costa de la Fábrica... el año 1569, la misma imagen, adornada de varios sobrepuestos. (2) Por último, en el mismo capítulo se consigna la siguiente noticia, corroborando el hecho de la copia en pintura á que antes aludo: «Esta Hermandad (de la Granada) delatá la devoción con la Imagen de la Granada pintada en tabla, copia de la primitiva de azulejos ó vidriado de porcelana: «Si bien esta »no se ha perdido, aunque se ha ocultado en el Panteón del »Sagrario, donde oy se ve, por los que con curiosidad de »ver aquel sitio y algunas vezes por oyr Misa baxan a el y »donde desde el año de 1654 en que se acabó el Sagrario »(sic) la hizo poner la Santa Iglesia en vn altar enmedio del »Panteón debaxo del Mayor y á los lados dos magníficos se»pulcros... etc.»

(1) Vda. del V. P. Fernando de Contreras, págs 160 á 62.

(2) «A bautista vazquez por libramiento de 5 de Junio 24.000 maravedises por la pintura y dorado del altar Ntra. Señora de la granada». Lib. de la Mayordomía de la fábrica de 1568. Mayordomo el canonigo Alonso Mudarra. Arch. de la Cat. Ignoro el paradero de esta, que debió ser curiosa obra, pues á su autor túvelo siempre por estatuario ó imaginero y en esta ocasión aparece como pintor, copiando el bajorelieve florentino.

Partiendo, pues, de la fecha consignada de 1654, hasta 1902, ha permanecido olvidada esta joya artística 234 años en el Panteón de Arzobispos, lugar subterráneo que, casi constantemente, hállase anegado por las aguas, circunstancia esta que hacía temer su pérdida, pues, las emanaciones de la humedad, habrían tenido que comprometer á la larga su existencia.

Ya en el tomo II de mi obra *Sevilla Monumental* (impreso en 1890) consigné el intento de que fuese trasladado á otro sitio menos excusado y oculto, y donde los aficionados y artistas se gozasen con su vista, que bien lo merece presea tan inestimable; pero, aquellos propósitos no llegaron á realizarse, por el temor de que se pudiese estropear en su extracción del muro á que estaba adherido. Así transcurrieron 12 años, hasta que penetrado el Excmo. Cabildo Catedral de la imperiosa necesidad de que fuese trasladado, otorgó su consentimiento, y bajo la acertada dirección del docto Arquitecto D. Ricardo Velázquez, procedió á extraerlo el hábil escultor, empleado en las obras de la Catedral, D. Ricardo Bellver, lo cual tuvo efecto en los días 26 y 27 de Agosto de 1902, llevando dicho artista á efecto el difícil cometido, con toda felicidad, sin que padeciese la obra el más insignificante menoscabo. Plácemes merecen por su intervención en este asunto, los señores Canónigos D. Modesto Abin y Pinedo y D. Eloy García Valero, que influyendo con sus compañeros eficazmente, obtuvieron la licencia capitular, merced á la cual, no sólo se ha asegurado para siempre la existencia de la bellísima obra de Andrea de la Robbia, sino que expuesta al examen del público es considerada hoy como uno de los más ricos ornamentos de la grandiosa Basílica.



En el año de 1884 proyectó el Excmo. y Revdmo. Señor Cardenal D. Fr. Zeferino González, de imperecedera memoria, habilitar el edificio y templo de la Trinidad, extramuros de Sevilla, para Seminario menor de esta Archidiócesis, y por él fuí honrado con el encargo de visitar las obras, por si acaso con motivo de las mismas se descubría algún objeto antiguo, que por su mérito mereciese ser conservado. Pronto la suerte hubo de favorecerme, pues, en uno de los salones bajos, colocado en sitio alto, descubrí un medallón representando á la Virgen, de medio cuerpo, con el Niño Jesús de pié sobre su falda, el cual, desde luego me inspiró suma curiosidad, impresionándome vivamente por sus rasgos de artística belleza, por la sentida expresión con que su autor había sabido interpretar la dulzura é inocencia inefables de la Madre de Dios.

Las capas de cal con que torpes manos lo habían cubierto, hízome creer que podría ser reproducción en yeso de alguna obra de habilísimo imaginero, y para mejor apreciarlo, hícelo bajar, quedando sorprendido al despojarlo de la cal... ¡Tenía ante los ojos una producción de Andrea de la Robbia!...

Noticioso el Sr. Cardenal del hallazgo, me facultó para que se le colocase en el sitio que se juzgara más oportuno,

destinándolo á la escalera principal, en lugar visible y bien alto, para librarlo de las asechanzas de chamarileros de alta y baja estofa, permaneciendo en dicho sitio hasta ahora, que creí llegado el momento oportuno de que fuera trasladado á la Catedral, para que figurase al par de *su hermano*, el altorelieve de la Virgen de la Granada, de que se acaba de tratar.

Comunicado mi propósito al M. I. Sr. Canónigo Lectoral D. Juan Muñoz y Pabón, sin pérdida de tiempo, acudimos á nuestro ilustre Prelado el Excmo. y Revdmo. Sr. D. Enrique Almaraz, tan apasionado del Arte, y como tal celosísimo por la conservación de los monumentos artísticos, el cual dignóse acoger nuestra petición, con su bondad acostumbrada, y dictó las órdenes para que nuestros deseos se cumpliesen, poniendo así digno remate á la obra artística, que se acababa de efectuar en el insigne templo, consistente en la requisa de cuadros recientemente efectuada, merced á la cual, se han descubierto notables joyas pictóricas, que han venido á enriquecer el templo y á aumentar poderosamente sus esplendores artísticos. Por desgracia, el relieve procedente de la Trinidad, tenía algunas mutilaciones de antiguo. La placa vidriada de cobalto que le sirve de fondo, casi había desaparecido, así como el nimbo y mano derecha de Ntra. Señora, y estos desperfectos, con otros menos importantes, que ofrecía el Niño Jesús, como es un desconchado de la mejilla derecha, obligaban á restaurar esta obra antes de exponerla á la veneración de los fieles y al exámen de los entendidos.

Encomendóse la delicada restauración á las peritísimas manos del escultor D. Joaquín Bilbao, el cual completó las partes del fondo vidriadas de azul, con una gran pieza de barro cocido, y así mismo vidriada, en la fábrica trianera de D. Manuel Ramos Rejano, y las otras partes pequeñas que

faltaban, fueron objeto también de hábil restauración. Por último, el día 5 de Abril de este año, tuvimos todos el gusto de ver colocada tan bellísima obra en la capilla de Santiago para honra de la religión y del arte.

Inútil es decir, que acerca de su origen y procedencia no se halla el menor rastro en los escritores sevillanos: probablemente, deberíase, como el relieve de la Virgen de la Granada, á algún piadoso donante, que la hiciese venir de Italia en los albores del siglo XVI. Sin embargo, la crítica artística algo puede decir acerca de estos puntos, y para ello acudamos á las fuentes de consulta que han de ilustrarnos.

Andrea, hijo de Marco Simone della Robbia, hermano mayor de Lucas, nació en Florencia el 28 de Agosto de 1435 y murió el 4 de Agosto de 1525, á la edad de 90 años, llenando el mundo con su nombre artístico, como digno sucesor de su insigne tío. Ya queda dicho, que por éste amaestrado, y poseedor de la técnica, que tanta gloria diera al viejo escultor, elevó su taller á tan singular florecimiento, que de todas partes de Europa encargábanle obras reyes y pontífices, Prelados y magnates, lo cual hubo de obligarle á ampliar sus talleres de una manera extraordinaria, para dar cumplimiento á sus numerosos y constantes compromisos; así, pues, no es de extrañar que en sus obras se revelen el exquisito gusto, la distinción y el delicadísimo sentimiento, base de su educación artística. A pesar de esto, no puede decirse que Andrea careciese de estilo propio, y que fuera sólo un servil imitador de su maestro: obsérvase en él, desde luego, menos realismo, pero, en cambio, más esmero y fineza en los detalles, con lo cual, á veces, según ilustres críticos, pierde su gravedad y grandeza. Sus aspiraciones idealistas le llevan hasta el más inefable misticismo. Podría de-

cirse de él que fué más cristiano que su tío; esto es, sintió más religiosamente que él.

Particular mención hay que hacer al enumerar sus obras de un *tipo* de Virgen que repitió mucho, sin duda, porque su excepcional belleza hizo que le fuese muy solicitado por los naturales y por los extraños, al cual pertenece, sin la menor duda, el bellísimo alto relieve de que voy á tratar.

Refiérome al grupo de Nuestra Señora con el Niño, conocido entre los críticos con el título de la *Virgen del cojín*, porque el Hijo de Dios hállase sentado en el brazo de su Santa Madre, que ésta deja descansar sobre una pequeña almohada ó cojín con borlas en sus ángulos. Exactamente igual á nuestro alto relieve, es un medallón procedente de Pescia que formó parte de las colecciones de San Donato, el cual pueden ver los aficionados en la obra de Cavallucci y Molinier, cuyos autores citan otro también enteramente igual, existente en el Museo del Bargello, de Florencia. Entre las varias representaciones del mismo asunto de la *Virgen del cojín,* adviértense diferencias que no son, ciertamente, esenciales, porque no afectan á las figuras, sino á los accesorios, y á la manera de ofrecerlos: así, por ejemplo, el relieve de las colecciones de San Donato es circular y el medallón está rodeado de una hermosa guirnalda de frutos y hojas, mientras que el del Museo del *Bargello* tiene forma de tabernáculo, y el nuestro resulta sobre una placa lisa, que es de creer debió terminar en medio punto, como la bellísima Madona de la Hermandad del Beetello, de Florencia. Mr. Paul Schubring en su precioso libro «Luca della Robbia und seine familie», (1) á la pág. 109, ofrece un bello fotograbado de un alto relieve del Museo de Hamburgo representando otra variante de la *Virgen del cojín* (Kissen

(1) *Kunstler Monographien Leipzig 1905.*

Madonnen). Comparada ésta con la sevillana, adviértense también leves diferencias en los tocados de los mantos, en la disposición del plegado de las túnicas, en los ceñidores que sujetan aquéllas y especialmente en la manera de tratar los rizos de las cabezas de los Niños. Son, pues, muy semejante ambas obras; y nuestro amigo el Sr. Gómez Moreno tiene razón al decir «que son iguales, con igualdad relativa como de repetición juiciosa». A cuya opinión me permitiré añadir que no desmerecen la una de la otra.

Tales son las diferencias que se advierten, como variantes en las *Vírgenes del cojín*: por lo demás, dicen los autores arriba citados, «los mismos gestos, los mismos paños y las mismas actitudes, caracteres muy frecuentes en las obras de los della Robbia, pues frecuentemente, Andrea y sus continuadores repitieron la misma composición; y muchas piezas que por falta de datos nos vemos precisados á considerar como originales, no son, propiamente hablando, más que copias, reproducciones de moldes....» No creemos tampoco que estas piezas sean de los últimos años de Andrea: la expresión no es todavía fría. Los Museos florentinos, mejor dicho, los de Europa, están llenos de estos bajo relieves representando Madonas en diversas actitudes. Un gran número, bien sean de mano de Andrea, bien de sus discípulos, todos están más ó menos inspirados por él. Pretender enumerarlos todos, sería imposible.

Un detalle que demuestra cómo perduró en Andrea la tradición artística de su insigne maestro, lo vemos al comparar la actitud del Niño Jesús, que aparece en las obras del segundo, con la del alto relieve de la Virgen llamada de la *Manzana*, existente en la colección del Marqués Carlo Viviani della Robbia. En éste, el Hijo de Dios está de pié, asiendo con su mano derecha un pliegue del velo que sirve de tocado á su Santa Madre, y así vemos que el Divino In-

fante se nos ofrece en las Madonas del *Cojín*. Otras coincidencias pueden citarse: En otro relieve de la Virgen amamantando al Niño Jesús, del Museo Kensington, aquél se halla sentado sobre un cojín, como ígualmente en todos los relieves mencionados aparece Nuestra Señora sentada en una silla curul ó de *tijera*, cuyo brazo de la silla, que en unos se halla más descubierto, y en otros menos, ostenta como adorno en el círculo que forma el frente del dicho brazo, una flor de cinco ó seis pétalos, semejante á una margarita, cuyo detalle aparece en la bellísima Madona de la iglesia de S. Egidio, de Florencia.

No hay pues, duda, de que los sevillanos poseemos una de las inestimables reproducciones de la *Virgen del cojín*, procedente del taller de Andrea della Robbia.

Antes de terminar, consignaré gustoso una rectificación. En mi obra *Historia de los Barros vidriados sevillanos* (pág. 214), se dijo que tanto este relieve como el medallón de la clave de la portada de Santa Paula, podrían estimarse quizá obras de un artista extranjero avecindado en Sevilla, aludiendo á Claudio de la Cruz, hoy ya, detenidamente estudiado, no queda la menor duda que la citada primera escultura fué obra de aquel famoso maestro. En cuanto á la segunda, aún queda en suspenso mi juicio.



LA VIRGEN DEL COJIN.-Obra del Taller de Andrea della Robbia
EXISTENTE EN LA CATEDRAL DE SEVILLA



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ALTORELIEVE DEL TALLER DE ANDREA DELLA ROBBIA
Procedente de una casa de Sanlúcar de Barrameda



El fino olfato de los chamarileros dió, en los comienzos del año pasado, con un precioso medallón de barro cocido y vidriado, excelente, en la escalera de una casa de Sanlúcar de Barrameda, y aun cuando el descubridor trató de guardar el más profundo silencio para salvar la presa, pronto alborotóse el cotarro con la llegada de unos extranjeros, que acudieron solícitos á adquirirlo, y ya la noticia de la existencia del precioso objeto dejó de ser un secreto. El negocio con aquellos señores no cuajó: el dueño de la casa negóse á vender el medallón, sin que le comprasen la finca, y como sobre ésta pesasen no sabemos qué gravámenes, ó su titulación no estuviera completa, aquéllos desistieron de su propósito. Sin embargo, poco tiempo después publicaba el periódico sevillano *La Andalucía Moderna* del 16 de Febrero del presente año, el siguiente suelto:

«Leemos en nuestro colega *Sanlúcar*: El valioso azulejo que se llevaron anteayer de esta ciudad los acaudalados anticuarios de París, Sres. Stora, hermanos, de cuya adquisición dimos cuenta en nuestro número anterior, es del siglo XV, se *construyó en el año 1429* (sic) y se instaló en la casa

número 4 de la calle Monjas Descalzas, de esta ciudad, en el año 1610, habiendo sido su autor el italiano Robia.

Dicho azulejo, que es una obra de arte de muchísimo mérito, por el que pagaron los Sres. Stora 6.000 pesetas (1), es de barro cocido y *barnizado con un barniz especial.*

La casa donde se encontraba el citado azulejo fué fundada por el Marquesado de Villafranca y Carrión de los Céspedes en la época de Carlos V, y su salón principal fué pintado y preparado suntuosamente con motivo del magnífico baile de trajes que en el mismo se dió cuando vino á esta ciudad Godoy.

Los operarios que intervinieron en la operación de sacar el azulejo del lugar donde se encontraba, y que lo envasaron perfectamente para ser trasladado á Francia, fueron espléndidamente gratificados por los Sres. Stora, los que sacaron numerosas fotografías del azulejo, de la finca donde se encontraba, y de las distinguidas personas que concurrieron á la finca citada en los momentos de sacar el azulejo de referencia, una joya de arte muy apreciada, cuyo asunto es la Santísima Virgen en la Adoración del Niño Jesús.»

Como ligeros comentarios, que estimo oportuno hacer á las anteriores noticias, diré que hubiera sido muy de agradecer al autor del suelto, que al fijar la fecha *del azulejo* en 1492, se hubiese tomado la molestia de consignar el documento ó testimonios en que se fundó para determinarla con tanta puntualidad. En cuanto á las *especialidades* del barniz y de la pintura, puede suponerse que no serían otras más que los esmaltes vítreos de colores minerales empleados en los barros cocidos por los ceramistas antiguos y modernos; y por último, las distinguidas personas que concurrieron á la finca citada *en los momentos de sacar el azulejo, joya de*

(1) A algunas personas hemos oído asegurar que el precio fué de 16.000 pesetas, inclusa la casa.

arte muy apreciada, no parece, por los términos en que está redactado el suelto, que mostraron la menor pena ante el despojo, perfectamente legal, pero no por eso menos sensible, que con tan envidiable tranquilidad contemplaban, en mengua de la cultura pátria.

Al tener noticia de la venta del medallón, procuré informarme de personas competentes, las cuales me aseguraron que tiene de diámetro unos 75 centímetros; que el asunto representado era, efectivamente, el de la Virgen adorando al Niño Jesús (figuras vidriadas de blanco sobre fondo de cobalto), y que se hallaba circundado por una guirnalda de frutos y hojas policromadas, y que en el fondo azul resaltaban tres cabecitas blancas de querubes. Por último, á mi antiguo y excelente amigo el Sr. D. José Hidalgo y Colón, he debido la fina atención de remitirme la fotografía reproducida en la lámina correspondiente.

A su vista, dedúcese que debe ser atribuída su hechura á Andrea della Robbia, el cual acostumbró á adornar los fondos de sus asuntos con cabezas de querubes, como aparecen en infinidad de obras suyas, citando entre ellas un retablo del Museo South Kensington, que representa á la Virgen de medio cuerpo y con el Niño Jesús en pié; en otro de la Academia de Bellas Artes, de Florencia, cuyo asunto figura á Nuestra Señora, de hinojos, adorando á su Divino Hijo, y en un medallón con este mismo asunto, que se custodia en el Museo de Florencia, señalado con el número 1805.

Conviene hacer constar que en todas las obras de que se viene tratando en estos apuntes, obsérvase la circunstancia de que las figuras están hechas por trozos, los cuales se adaptan perfectamente, pues su autor procuró, que las uniones de unas piezas con otras tuviesen lugar en sitios entrantes, y asi quedaban disimuladas dichas uniones. De creer es que éste sería un procedimiento general seguido por los

Robbia, no solo para evitar las contingencias de la cochura, que se corre siempre con las grandes masas de barro, expuestas á abrirse por el fuego de los hornos, sino para facilitar su manejo y transporte, especialmente, cuando se trataba de retablos, sepulcros y relieves de mucho tamaño.



FRAGMENTOS DE BARRO VIDRIADO HALLADOS EN LA VILLA DE GINES





Hace unos veinte años que, procedente de una hacienda de campo de la villa de Gines, adquirió nuestro amigo el Sr. D. José D. de Irureta Goyena cuatro fragmentos de barro cocido y vidriados de blanco, los cuales formaron parte de un medallón ó retablo procedente del taller de los della Robbia. El principal representaba á la Virgen, no más que hasta la cintura, en actitud adorante; la cabeza ligeramente baja, y la dirección de su mirada, así como las manos levantadas y unidas á su pecho, expresaban claramente un místico recogimiento, producido, sin duda, por la contemplación de su Divino Hijo, ó tal vez de hinojos ante un reclinatorio, escuchaba absorta la salutación del Arcángel.

Alguno de estos momentos fué el escogido por el artista para representar á la Madre de Dios, y precisamente, en este fragmento escultural compruébase también lo dicho antes acerca de los diferentes trozos en que los Robbias dividieron sus figuras. En la Virgen de Gines podrá observar el lector que está hecho de manera para que encajase sobre otra pieza inferior, la cual arrancaría desde la cintura. La

caída de los paños del manto, no dejan lugar á dudas; así como las curvas de las tres piezas, conteniendo cabecitas de querubes, indican que se ajustaron á las líneas de un arco, como se ven en el retablo de Andrea della Robia existente en el Duomo de Arezzo, en el tímpano de la Anunciación, del Hospital de Inocentes de Florencia ó por último, en el hermoso retablo del Seminario de Fiesole. Respecto á antecedentes históricos de la Virgen de Gines, ¿qué hemos de decir? Nada absolutamente. Al cabo de tres siglos, aparecen estos fragmentos, de una obra que debió ser verdadera presea artística, olvidados en un molino de aquel pueblo, para acreditar con todos los demás testimonios que hemos venido citando, que en los días de nuestra grandeza, las obras de los insignes ceramistas italianos abundaron en esta región, y que por la ignorancia y las vicisitudes de los tiempos, han ido desapareciendo, contribuyendo á su desaparición la frágil materia de que se componen.

Las cuatro obras mencionadas, del retablo de la Virgen de la Granada, la del *cojín* y las de Sanlúcar y de Gines, no ofrecen entre sí diferencias ni caracteres bastantes para asignarles ni fechas ni manos distintas. Poca diferencia de años creemos que pudo haber entre dichas producciones y así las hemos mencionado, sin cuidarnos de ofrecerlas al lector por orden cronológico.

Formó parte de nuestra colección hasta poco tiempo ha, una placa de barro cocido conteniendo la figura de San Jerónimo penitente, que mide de alto 76 centímetros por 49 la cual describimos en otro lugar de esta manera: (1) A la derecha del espectador cubierto con amplio paño que le deja desnudo el pecho y las piernas, que están de perfil, y á la entrada de una gruta en que se ven de altorelieve, libros,

(1) Historia de los Barros vidriados sevillanos, pág. 216.



PLACA DE BARRO COCIDO CON LA
IMAGEN DE SAN JERÓNIMO



tintero con su pluma y otros minuciosos objetos, hállase el Santo penitente, en actitud de macerar su cuerpo con una piedra que sostiene en su mano derecha. Frontero á él enclavado en un largo tronco sin desbastar, hay un Crucifijo, á cuyo pié se vé sobre peñas una calavera, bajo aquéllas un conejo tendido en el suelo, y, más abajo todavía, corre un arroyo en cuyas aguas se baña un galápago.

A los pies de la peña en que se alza el Crucifijo está un león recostado, y, junto á éste el capelo cardenalicio. El fondo, por demás, es curioso y digno de estudio: detrás de un muro almenado aparecen, en muy bajorelieve, torres, cúpulas y perspectivas de edificios, y besando la muralla deslízase un río, en que flota un barquichuelo, cuyo dibujo recuerda las elegantes formas de los antiguos galeones. Toda la parte de figuras se halla vidriada de blanco, y, únicamente el pequeño espacio de fondo liso qur deja el cielo, está esmaltado de azul cobalto. En cuanto á la ejecución nada deja que desear. La cabeza de San Jerónimo, (falto desgraciadamente de la barba), es modelo de mística expresión, y, el movimiento de los paños que lo cubren, correctos y elegantes, recuerdan elocuentemente el estilo del Renacimiento italiano. Terminaremos haciendo notar que los ojos del Cristo, del Santo, del león y del conejo, como las órbitas de la calavera, tienen ligeros toques de esmalte morado muy claro.

La altura á que se halla el medallón de la clave de la archivolta de Santa Paula, nos impide hacer un minucioso cotejo de él con esta interesante placa, pues, acaso ambas procedan del mismo artista que ejecutó la del Santo penitente con destino al monasterio de San Jerónimo de Buenavista de esta ciudad, de donde nos aseguraron que procedía, y á creerlo así inclina el detalle del fondo, en que como hemos dicho, aparece una ciudad murada con un río á los

pies, que bien pudiera ser la de Sevilla con el Guadalquivir como se ofrecía en el siglo XVI.

No queremos omitir, llegados á este punto, la noticia de otras obras, que merecen ser mencionadas para completar en lo posible estos apuntes. De unas tratamos ya anteriormente (1) dedicándoles las frases que vamos á transcribir á continuación, y de otras creemos ser los primeros en dar cuenta de su existencia.

«Grande es la riqueza que todavía atesoran los edificios monásticos de religiosas en esta ciudad en obras cerámicas pudiendo asegurarse, que, en todos ellos se conservan magníficos zócalos, especialmente de azulejos de cuenca, que ora adornan los espaciosos patios, los refectorios, coros, techumbres y otras partes, constituyendo una colección tan variada como preciosa, en la cual halla el aficionado más de un motivo de estudio. Tal sucede al dar vista al magnífico patio del convento de religiosas de Sta. Clara, que, si llama la atención por sus proporciones, más interés despierta en el ceramófilo, por un detalle, que, desde luego, atrae sus miradas. En la galería alta de Poniente hay tres pequeños huecos, el central es un ajimez construído de ladrillo agramilado; de arco conopial muy rebajado el de la derecha, y escarzano el de la izquierda. Adornan las enjutas del primero sendos medallones con cabezas de dama y de guerrero en bajorelieve, de unos 25 centímetros de diámetro, vidriados de colores, que al instante recuerdan las obras italianas de este género. ¿Fueron producto de alguno de los maestros extranjeros que á la sazón florecían en Sevilla, ó proceden de los talleres de artífices hispalenses, que tanto participaron de las influencias de aquellos? Difícil es la contestación, pero, el hecho en si es muy significativo, pues seguramente

(1) Historia de los Barros vidriados sevillanos, pág. 217.





MEDALLONES DE BARRO VIDRIADO, POLÍCROMOS,

FABRICACIÓN TRIANERA DEL SIGLO XVI, EXISTENTES EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE SEVILLA

no serían estos los únicos ejemplares *de bulto* como dijo el maestro Pedro de Medina, que se fabricaran, para aplicarlos, lo mismo á edificios religiosos, que á cualquiera de las ricas mansiones señoriales, que por entonces se levantaban.»

Después de escrito esto, hemos tenido nueva ocasión de examinar detenidamente las referidas medallas y podemos asegurar que, están inspiradas, en unas muy repetidas, que se ven entre las yeserías de la Casa de Alba, con la diferencia que éstas se hallan rodeadas por sendas láureas, y las de Santa Clara carecen de ellas. Además, la valiente mano de su autor revela á un vigoroso artista español, enamorado de la fuerza del claroscuro más que de la finura y delicadeza italianas. Ambos medallones son muy interesantes para la historia de la cerámica sevillana, por su rareza, pues no conocemos otros ejemplares en su género.

En nuestra obra, de donde hemos copiado parte de las anteriores líneas, hablamos también del trozo de friso polícromo, de gran relieve, con hojas, frutos y flores, que procedente de uno de los conventos derribados en 1869, consérvase en el muro de la izquierda de la puerta del Salón de Murillo en nuestro Museo provincial de pinturas, el cual nos inclinamos á creer que es igualmente obra sevillana inspirada en el arte italiano.

Por último, citaremos un escudo también polícromo y de gran relieve, del Prelado hispalense D. Fray Diego Deza, que se vé sobre una puertecilla de un patio interior del Palacio arzobispal de esta ciudad, con las empresas de los apellidos Deza y Tavera, encimado del sombrero emblemático de su dignidad, precisamente en esta parte mutilado, el cual debe datar de las obras que tan eximio varón realizó en el Palacio de su morada antes del 1523 en que tuvo lugar su fallecimiento.

De propósito vamos á terminar estas notas tratando de

una obra de excepcional importancia, para la historia del arte sevillano, no solo por su relevante mérito, sino por su singular rareza, pues es la única existente en su género de que tenemos noticia.

Años hace que llegó á nuestros oidos la especie de que en la villa de Aracena conservábanse los restos de una estátua yacente la cual ofrecía la singularidad de ser de barro cocido y vidriado. Confesamos que no dimos mucho créto á la especie por proceder de persona poco perita, pero, al publicar nuestro docto amigo el Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos su libro *Huelva* que forma parte de la colección *España, sus monumentos y artes*, vimos comprobada la noticia por las siguientes frases consignadas en la pág. 738.

«El retablo (refiérese al de la Iglesia de los Dolores en el castillo de Aracena) es moderno y carece de importancia... y en el costado del Evangelio se muestra deformado un arco, que lo fué sepulcral, y labrado en el siglo XV, donde se ostentaba tendida la estátua yacente del Prior Pero Vázquez, quien labró en 1420 aquella Capilla, y cuyos fragmentos, escrupulosamente recogidos por el ilustrado sacerdote D. Rafael Pérez Delgado, encargado hoy de esta iglesia, esperan ocasión favorable para ser unidos y restaurados y la estátua decorosamente reintegrada en su lugar primitivo y propio. No habremos de ocultar en manera alguna, continúa el Sr. Amador de los Ríos, la satisfacción vivísima de que nos sentimos poseídos, cuando por galantería un tanto forzada, de la pobre mujer que nos enseñó la iglesia, pudimos contemplar aquellos dolorosos fragmentos de la estátua yacente mencionada, los cuales aparecían amontonados en la reducida pieza que se halla detrás del retablo mayor, y mucho más aún, cuando colocadas sobre el pavimento de la capilla absidal, advertimos que salvo al-

gunos detalles, se conservaba aún casi completa. Porque aquella estátua no es de fino alabastro transparente, ni de blanco mármol, ni de rudo granito: sobre estar, perfectamente modelada, se halla labrada en barro cocido, colorido de verde claro con igual entonación y vidriado, siendo por ello monumento de muy subida importancia, y único en su clase, que sepamos, circunstancia por la cual, como la estátua yacente del Obispo Mauricio, fundador de la Catedral de Burgos, se sale de los moldes comunes en este linaje de sepulcrales simulacros. De aspecto venerable, vestidas las sacerdotales ropas, las manos unidas sobre el pecho, el rostro respirando paz y dulzura, descansando la cabeza, cubierta por su correspondiente bonete, sobre dos almohadones de que prenden sendas borlas, y teniendo á los pies echada, la figura de un león, con varios heráldicos blasones,—este monumento de la escultura, superior á todo encarecimiento, y que debió ser labrado en esta provincia, por ser en ella la arcilla en extremo abundante y de calidad excelente—bien merece ser restaurado, y como ejemplar único en su especie, trasladado, para honra de Aracena, á lugar donde pueda ser admirado de todos y donde tienen digna representación los frutos de la cultura española, lo cual sucede en el *Museo Arquealógico Nacional*, establecimiento científico en que podría ostentarse, si fuese allí generosamente depositado.»

En una nota que consigna también el Sr. Amador de los Ríos, leemos: «Cuando Pérez Bayer visitó á Aracena, existían allí dos sepulcros: «uno de un comendador, cuyo nombre está borrado, y muestra ser del siglo XIV, y otro de un Prior llamado *Pero Vázquez*, que, según un letrero antiguo, hoy cubierto con el Retablo Mayor, hizo aquel presbiterio en 1420». Está su efigie sobre su sepulcro, hecha de barro cocido, y el natural, tan bien fabricada, como si fuera

cera, de tres ó cuatro trozos perfectamente unidos, y el del rostro—concluye no exagerando realmente nada—es tan bella como el de la porcelana de Saxonia.“ (1).

Conocidos ya estos antecedentes, parecía que debieron estimular nuestra curiosidad, y ahora sentimos que movidos por ella no nos hubiésemos decidido á emprender el viaje, cuyas molestias, que hace años eran considerables, para ser tenidas en cuenta, mucho más por los que no contamos con robusta salud, juntas á los quehaceres ordinarios, fueron las causas que estorbaron nuestros propósitos, doliéndonos no haberlo entonces sacrificado todo, pues la vista del monumento nos habría recompensado con creces los sinsabores del viaje, proporcionándonos la complacencia de haber tratado del interesantísimo simulacro en nuestra *Historia de los barros vidriados.* Confesada nuestra culpa, aunque tardíamente, vamos á procurar en estos renglones dar cuenta detallada de esta notabilísima obra, que no sólo hemos examinado á nuestro sabor, gracias á la exquisita finura y á la bondad del Vicario eclesiástico de Aracena, el Sr. D. Miguel López Delgado, sino que en compensación de nuestra apatía ofreceremos al curioso lector una perfecta reproducción del sepulcro, hecha por el hábil fotógrafo don Pedro Herrera, al cual llevamos en nuestra compañía con tal propósito, verificando nuestro viaje en unión del reputado arquitecto Sr. D. Aníbal González, con la singular comodidad de hacerlo en el automóvil que puso á nuestra disposición el cultísimo y espléndido senador por Huelva, nuestro querido amigo el Sr. D. Javier Sánchez Dalp, quien no satisfecho con tan gran deferencia, nos agasajó, dispensándonos el más franco y liberal hospedaje.

(1) Extracto del viaje del Ilmo. Sr. Bayer, por lo perteneciente á las antigüedades de la provincia de Sevilla. M. S. de la Real Academia de la Historia, folio 233.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA YACENTE DE BARRO VIDRIADO DEL PRIOR PEDRO VÁZQUEZ

Existente en Aracena

Ocioso es decir que en el instante mismo de nuestra llegada á la villa, nos dirigimos á la iglesia del castillo y sin parar mientes en su elegante fábrica ojival de fines del siglo XV, ni en la mudéjar torre que se alza en la altura del monte, fuimos directamente al sitio en que se hallaba el bulto sepulcral. Vímoslo en la última capilla de los pies del templo, en la nave de la epístola, lugar sombrío que dificultaba su examen y donde hubiese sido dificilísimo obtener buenas fotografías, inconvenientes que en el acto fueron salvados por la amabilidad del Sr. Vicario, el cual dispuso que los operarios, que á la sazón tenía ocupados en despojar de cal los muros de sillería del hermoso templo, transportasen á las puertas de la iglesia la estátua yacente.

¡Razón tenían Pérez Bayer y Amador de los Ríos en sus elogios! Trátase de una obra extraordinaria, que corre parejas por su mérito con las celebradas esculturas de las portadas colaterales de la grande, de nuestra Catedral, y con esto lo decimos todo para el inteligente, pues dichas imágenes sevillanas son admiración de propios y de extraños y su fama se ha divulgado en nuestros días, reputándoselas como inestimables ejemplares de la imaginería cristiana española.

Al fijar la vista en la estátua de Aracena, subyuga en el acto su realismo; y aun cuando representa un cadáver, bien puede decirse que *tiene vida,* precisamente, por la verdad asombrosa con que está representado el reposo de la muerte. Aquel rostro ofrece tales rasgos personales, hay en él tanto sentimiento de individualismo, tan acentuado y profundo fué el estudio que del natural hizo su autor insigne, que bien puede asegurarse al contemplarlo, que hemos conocido al personaje *que sirvió de modelo,* y que por sola esta representación suya, si volviese á la vida, fácilmente lo

reconoceríamos, queriendo decir con la segunda frase que dejamos subrayada, que esta figura sepulcral no pudo haberla copiado el imaginero del natural mismo, sino de otra persona cualquiera, pues, en nuestro concepto, data de época posterior á la en que se supone que vivió el Prior Pedro Vázquez, como adelante explicamos.

Las cabezas de las esculturas de las portadas de la Catedral, lo mismo que la de esta, ¿serían hechas teniendo á la vista mascarillas sacadas de cadáveres, hipótesis, que comprueba la estátua yacente del Cardenal Cervantes? ¡Quién sabe! Y si tal sucedió, no ha de extrañar que el autor de aquéllas hubiese sorprendido tan prodigiosamente los rasgos característicos fisonómicos del natural.

Tendido sobre un lecho, de muy poca altura, cubierto por un paño liso con flecaduras, que caen sobre las mismas aristas de la cama, y la adornan por sus cuatro lados, cuya tela, de trecho en trecho, se vé plegada con cierta monótona simetría, que interrumpen tres escudos colocados en los extremos, y en el centro de la parte frontera que vé el espectador, hállase la figura compuesta de 5 trozos, y mide en total de largo 1 metro 57 centímetros. Descansa la venerable cabeza sobre dos cojines, tiene las manos cruzadas sobre el pecho y está revestida de ornamentos sacerdotales, apoyando sus piés sobre el cuerpo de un animal, cuya cabeza primitiva falta y ha sido sustituída por la de un perro. Cubre su cabeza un gorro, que creemos que será el bonete usado en el siglo XV al XVI (1) y debajo de éste, encajado hasta las sienes, se vé otro, que consideramos ser un solideo, sin que ninguna de estas prendas ofrezca el

(1) El mismo que sirve de tocado al Deán de esta Catedral, don Iñigo López de Mendoza, según se muestra en el bajorelieve de su laude sepulcral, que se conserva en el patio de la Contaduría de esta Basílica. La indumenraria religiosa de estas figuras es parecidísima.

más ligero adorno. Aparece revestido de ámplia y rica casulla, plegada sobriamente, á la manera gótica, con ancha trena ó galón, que rodeando el cuello júntase sobre el pecho, partiendo desde él, verticalmente, hasta el extremo de aquélla. El fondo de este adorno, está formado por ligeras líneas oblícuas, incisas en el barro, que se van cortando en sentido inverso y producen como á manera de un tejido ó enrejadillo, procedimiento que vemos empleado frecuentemente por los imagineros de fines del siglo XV. (1) Sobre dicho ancho galón aparecen joyeles ó *morlanes* de cinco gruesas perlas cada uno, viéndose por debajo de la casulla el alba, la cual está adornada en su frente por un *parche* ricamente bordado, cuya pieza creemos que es la misma á que llaman algunos *aurifrisum*. Acerca de este pormenor hemos de decir breves frases. El dibujo que simula los bordados es bien extraño, pues carece por completo de los caractéres de los estilos artísticos en boga á fines del siglo XV ó en los albores del XVI. Ni pertenece al ojival ni al morisco, ni al renacimiento: figura un tallo, del cual parten á un lado y á otro sendos tallos curvilíneos, separados entre sí, los cuales en su arranque son más finos, engrosando á medida que van separándose del tronco, como á manera de los de las palmetas: algunos bifúrcanse en la proximidad de sus extremos. Verdad que en los ornamentos de las imágenes de barro de las portadas occidentales de la Catedral, tampoco vemos muy acentuado el estilo de sus bordados, pero están algo más caracterizados, pues vemos en ellos menudos róleos é imitaciones de ricas telas de sabor gótico, mientras que en los adornos de la figura del

(1) Las trenas de los ropajes de la Virgen y del Angel del grupo llamado del Madroño, y las de las dalmáticas de los ángeles tenantes de los escudos del apellido Cervantes, que adornan el sepulcro del Cardenal de Hostia en nuestra Catedral, obra de Lorenzo Mercadante, están hechos exactamente como los del sepulcro de que tratamos.

Prior Vázquez, ni el más ligero rasgo hallamos determinante de alguno de los tres estilos mencionados, detalle que consignamos manifestando nuestra extrañeza, pues en ninguna parte hemos encontrado nada parecido. El plegado del alba, dispuesto verticalmente, cae suelto y airoso hasta los pies, quebrándose en ligeros ángulos, reminiscencias de un arte que había de desaparecer en breve, para dejar su puesto al nuevo venido de Italia.

En el costado derecho, por la abertura que se produce entre las partes anterior y posterior de la casulla, muéstrase ancho cíngulo, bordado con un tallo serpeante, parecido á los que se ven en los ornamentos de las estátuas de la portada del Baptisterio de la Catedral, de acentuado estilo del renacimiento, terminando en rico fleco. Al mismo estilo corresponde igualmente el dibujo de los encajes de las bocamangas, que figuran tallos con pequeñas rosas en sus extremos.

Por último: las almohadas ó cojines figuran estar adornadas por un ancho galón, cuyo tejido es de marcado estilo gótico, con borlas en las esquinas.

En cuanto á las empresas de los tres escudos, repítense las mismas en ellos. Son contracuartelados de leones y llaves cruzadas.

Ya hemos dicho que toda la estátua está vidriada de blanco, muy hábilmente, demostrando la pericia de nuestros ceramistas trianeros; pues, sabido es, que al fundirse los vidrios, tienden naturalmente á resbalar, á deslizarse de las partes altas, depositándose en las bajas. Cuando se trata de objetos planos, no ocurre esto, pero sí en los de grandes dimensiones, y de formas abultadas ó curvas es expuestísimo, que no *chorree* el vidrío. Algo de esto se nota en la figura, de que tratamos, pero, de manera tan insignificante, que no puede estimarse como falta de su técnica. El barniz

plumbo-estañífero que la esmalta, no es completamente blanco, sino huesoso y tirando á verde, muy claro, cuyo ligero tinte creemos que no está hecho á intento, sino que se debe á la casualidad, bien porque en el horno en que fueron vidriados los trozos de la estátua cociéronse, sueltas, no en cajas, también, otras piezas esmaltadas de verde y bastó la evaporación del óxido de cobre, para teñir ligeramente (albahazar, dicen los alfareros de Triana) el esmalte blanco, ó bien porque del vidrío plumbo-estañífero se preparó en alguna vasija que contuviese resíduos del citado óxido.

Consignaremos ahora los antecedentes que hemos podido reunir acerca del personaje representado y de su estátua yacente, y una vez expuestos, terminaremos con su clasificación. (1)

En un manuscrito en folio anónimo de 12 hojas útiles, escrito en papel de barba, con letra de principios del siglo

(1) Para corresponder á las exquisitas atenciones que debimos á nuestro buen amigo el Sr. D. Javier Sánchez Dalp, cuidamos, al regresar de Aracena, de enviarle una excelente prueba fotográfica del notable sepulcro. Enterado de nuestro obsequio el Sr. Subdelegado de Farmacia en dicha villa, D. Victor González del Cid, é ignorando que nos proponíamos utilizar dicha fotografía, dándola al público como ilustración de este trabajo, hizo copias de ella, con una de las cuales obsequió á su paisano don José A. Vázquez, el cual á su vez creyóse autorizado para disponer de ella y con efecto en el número del periódico *Nuevo Mundo* de 15 de Julio del presente año, publicó un artículo ilustrado con nuestra fotografía, privándonos del gusto, tan natural en todo aficionado, de obtener las primicias de sus diligencias, molestias y gastos, esterilizando en parte las nuestras.

Cúmplenos después de esto, consignar que cuando los Sres. González del Cid y Vázquez tuvieron conocimiento de nuestro disgusto, con una sinceridad que les honra, se apresuraron á manifestarnos lo ocurrido, dándonos explicaciones que, por lo francas y expontáneas, les estimamos de todas veras, haciéndonos olvidar el desagradable incidente. En cuanto á la opinión del Sr. Vázquez, de que la estátua fué obra salida de un taller y de manos de artista aracenense, no creemos que tenga el menor fundamento histórico y mucho celebraríamos que nos demostraran nuestro error. Sería una página muy importante que aumentar á nuestra historia artística: la de haber sido dicha villa cuna de notables imagineros y poseedora de una escuela escultórica, hasta hoy desconocida.

XIX, el cual tiene por título *"Breve aspecto antiguo y moderno de la villa y principado de Aracena"*, leemos lo siguiente:

«Por los años de 1400 fué Prior de este Real Priorato el Señor Don Pedro Vazquez y como esta iglesia estubiese maltratada y necesitava de todo adorno, tubo la devocion de hacer un Sagrario a el lado del Evangelio en forma de un nicho de vara y media de ancho y tres de alto vestido de azulejos con un remate á modo de piramide curiosamente labrado de yeso (según se usaron antiguamente los sagrarios) (1) con una inscripcion de letras de yeso entallado que dice: «Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem habet vitam œternam et ego resucitabo eum in novisimo». Y en la clave de su puerta, que es un batiente de madera labrado y dorado, se halla entallada la siguiente memoria: «Esta obra mando facer el Prior Don Pedro Vazquez año de mil ccccxx.»

A los lados del remate del Sagrario, en la pared, están dos escudos de yeso de sus Armas, que son un cuadro partido en cuatro; en el superior están dos llaves cruzadas y en el inferior un león en pié y al contrario, en los otros dos lados. Al mismo tiempo mandó pintar la capilla y cruzero y en todas las pechinas ó cuadros de las bóvedas están pintadas las mismas armas y escudo de dicho señor Prior. Y últimamente hizo su depósito, que se halla bajo del altar del Señor de la Columna (2) figurado en un cadáver de barro y vidriado azul, vestido de sacerdote, tan perfectamente imitado, que admira á cuantos lo ven, y en tres sitios de la mesa donde llaze estan en el mismo espejo (sic)

(1) No nos explicamos la forma de este sagrario, siendo un nicho de las dimensiones citadas.

(2) Más adelante hallará el lector la explicación.

vidriadas, sacadas las mismas armas del león y las dos llaves, por lo que á ninguno queda razón de dudar que este señor Prior hizo dicho Sagrario, pintó la capilla y es el mismo que yace en el depósito que se preparó en vida ó se hizo después de su muerte.»

En el libro que escribió en 1671 el P. Fr. Antonio de Lorca, colegial en el de Regina Angelorum de Sevilla, titulado *Vida y virtudes de la V. M. Sor María de la Santísima Trinidad de la Tercera Orden de Santo Domingo*, reimpresa en Sevilla en 1854 por Geofrin, hallamos las siguientes noticias que esclarecen en parte lo copiado del M. S. anónimo:

«En lo alto de un monte que está al Mediodía de Aracena, hay una iglesia hermosa, en su fábrica, fundación de los Católicos Reyes D. Fernando y D.ª Isabel, (1) que fué la Parroquia antigua, la cual quedó desierta, habiéndose mudado el lugar á los llanos de un valle: por lo cual y no tener feligresía, labraron la Parroquia en la plaza... En esta iglesia antigua, al lado del Evangelio, hay una hechura de Cristo S. N., atado á la columna, y á su lado izquierdo está San Pedro pidiéndole perdón de sus negaciones. Siempre ha tenido aquella Villa mucha devoción á este Señor... El altar donde está Su Magestad hace un arco, en cuyo hueco está una estátua de un clérigo difunto, cuya materia y escultura me admiró, por no haber visto otra cosa como ella. Es de barro vidriada, y tan fina la hechura, los perfiles y escultura tan perfecta, que dudo haya en España otra semejante. El original á quien representa está sepultado debajo, y fué un Prior de aquel partido eclesiástico, que por

(1) Nótese que ya este autor puntualiza más y con criterio más aceptable, demostrando, no sólo buen sentido artístico, al prodigar tales elogios á la figura, sino añadiendo *que: duda haya en España otra semejante*, lo cual estimamos cierto.

haberse ya mudado la forma del gobierno, no hay sucesores en tal oficio. En nuestro deseo de allegar algunos datos relativos al Priorato Real de Aracena, acudimos á la buena amistad del Pbro. Doctor D. Miguel Barrera, el cual nos ha facilitado algunos documentos relacionados con el dicho Priorato. Desgraciadamente, son de época posterior á la en que se supone vivió el Prior Pedro Vázquez; sin embargo, por contener curiosos pormenores, los extractamos en este lugar:

«En la relación de las visitas que el Sr. Don Alonso Caballero de los Olivos, visitador deste Arzobispado, ha echo en los lugares del partido de la siera de Aroche año de 1614 que comenzó á visitar á 1.º de octubre de dicho año.» Después de elogiar el lugar y la fábrica de su iglesia, de la cual dice que cuando se acabe será la mejor del Arzobispado, añade: «Tiene un priorato y esto al presente el Sr. Cardenal de Borja, el qual nombra quatro capellanes que sirven en la iglesia por él a los quales los priores les daban de tiempo inmemorial á esta parte por las misas de tercia 16000 mrs: hasta que de diez años á esta parte no les pagan esta cantidad. Estos quatro capellanes que sirven el beneficio priorato son Curas nombrados por su Señoría Ilustrísima y administran con licencia del Provisor... Menciona los que lo eran á la sazón. Entre los 5 patronatos que cita, fundados en la iglesia del castillo, no aparece en ninguno el nombre de Pedro Vázquez. Este expediente es curioso por la historia de la villa y de sus 17 lugares, y bien merecía ser publicado por algún curioso eclesiástico. El Dr. Gerónimo de Lema, Provisor y Vicario general de Sevilla y su Arzobispado, del Consejo de S. M., dió colación á D. Gaspar Borja y Velasco, del Priorato de Aracena, que le fué concedido por el Rey, en sustitución de D. Juan Alvarez y Valdés, promovido al Obispado de Avila con fecha

27 de Agosto de 1612. El nombramiento del Sr. Borja consta de un testimonio de la Cédula de S. M., dada en Madrid á 10 de Abril de 1612, y dicho señor Cardenal dió poder al Lcdo. Pedro de Herrera, residente en la Corte, clérigo de menores, para que tomase posesión del cargo, en Madrid á 30 de Abril de 1612.

En dicha Real Cédula se dice: «Muy reverendo en xpo padre Arsobispo de seuilla de mi qonsejo o a vuestro prouisor o vicario general o a otra qualquier persona que para lo aqui contenido poder tenga ya saueis que el priorato de la villa de aracena ques beneficio simple en buestra diócesis es de mi patronadgo real y que a mi como a tal patrón pertenece presentar persona para el y que por auer yo promouido a el R[do] en xpo padre obispo de Oviedo dotor don Juan Aluarez de Caldas a el obispado de Avila bacara el otro priorato por ende acatando á los muchos meritos partes y calidades que concurren en la persona del muy R[do] en xpo padre Cardenal don gaspar de borja mi muy caro y muy amado amigo le presento al dho priorato de la dha uilla de Arasena en lugar del dho obispo de Obiedo y os ruego exssorto y requiero ayays por presentado al dho cardenal y le agays colación canonica y posesión del dho priorato y darle posesión del a el o a quien su poder tuviere y acudir con la tercia parte de lo que montaren todos los frutos y rentas a el dho priorato anexas.... desde el día que os conste auer passado su santidad el dho obispado de avila en el dho obispo de oviedo por que las dos otras dos tercias partes estan anexadas muchos años a por bulas apostolicas á mi capilla real de la ciudad de granada y mando... etc.»: siguen las fórmulas obligando al cumplimiento de la Real Cédula.

En nuestro concepto, el Priorato Real de Aracena quedó

suprimido en el «Plan y Decreto de erección y dotación de Curatos del Arzobispado de Sevilla», en 1791, pues al folio 110 se dice, tratando de la Vicaría de dicha villa: «Los curatos se hallan erigidos en perpetuos y colativos, por auto de 8 de Abril de 1777, suprimiendo para su dotación el Beneficio Prioral del referido Partido, cuya tercera parte era de la Real presentación de S. M. y las otras dos se dejaron agregadas como lo estaban, en virtud de Bula de Paulo III, á la Real Capilla de Granada.»

Continúa el P. Lorea su relato en los siguientes términos:

«Está dividido (el Patronato) entre el Arzobispo de Sevilla y el Patriarca de las Indias, que allí tiene cierta jurisdicción. Por la devoción grande que la Venerable Madre tenía á este Señor, le visitaba muchas veces... Después de haber hecho oración al Santísimo Cristo, la hacía también á aquel Sacerdote á quien envidiaba la buena suerte que tenía en poner su cuerpo á que descansase á los piés de aquel Señor y le rogaba allí, acompañando á Su Magestad, rogase por ella. Hizo esto por mucho tiempo, y en una ocasión, estando continuando su devoción, le habló el Sacerdote, diciéndole que no le rezase como á Santo, pues aunque estaba allí retratado, no lo era: porque su alma estaba en el Purgatorio, con esperanzas de ir á gozar de Dios. Y que era tan sólo que desde que le habían enterrado allí, que había más *de cien años* (1), nunca en particular se había acordado nadie de él...» Sigue el P. Lorea relatando otros sucesos milagrosos ocurridos á la V. Madre Sor María de la Santísima Trinidad,

(1) Nótese que si esto se escribía, algo antes de 1671, fecha de la impresión del libro del P. Lorea, y según éste hacía *más de cien años* que estaba allí enterrado el Prior, se aproxima mucho la fecha á los primeros años del siglo XVI, en que creemos que se hizo el sepulcro, demostrando, otra vez más, aquel autor su atinada crítica.

con el alma del Prior, que por ser puramente místicos, omitimos.

De la sucinta descripción que hacen del altar y sepulcro, el autor del M. S. anónimo y el P. Lorea, no nos atrevemos á deducir su forma. Si el grupo escultórico del Señor atado á la columna y con San Pedro al pié, descansó, como es natural, sobre el plan del altar, ¿dónde estuvo colocado el sepulcro? No pudo ser más que en otro nicho ó hueco abierto en el frente de la mesa de aquél.

En cuanto á su decoración exterior, no cabe duda que la compondría un arco con su gablete, llamado por el autor del M. S. anónimo *remate á modo de pirámide*, á cuyos lados resaltaban sendos escudos del Prior, todo ello inscrito en un espacio rectangular limitado por una moldura, en cuya escócia se contendría, en letras góticas, la inscripción latina con las palabras de Jesucristo en la Cena, al instituir el Sacramento de la Eucaristía.

En cuanto á los azulejos que interiormente decoraron el nicho, dícese que son los mismos que componen el pavimento del camarín de la Virgen, y bien puede ser, pues pertenecen al género de los de *cuenca* y *cuerda seca* y están perfectamente fabricados, como se hacían en Triana en los albores del siglo XVI, abundando en sus dibujos los góticos y de moriscas lacerías, que revelan su tradición sarracena.

Las vicisitudes de los tiempos destruyeron, no solo estas curiosas é importantes memorias, sino que borraron hasta el recuerdo de su existencia.

¿Cuándo tuvo efecto esta gran profanación? Se ignora; sabiéndose solamente que por los años de 1881-82, al tratar de abrir un hueco en este sitio, para que sirviera de sepultura á los restos de D. José Miguel Sánchez Ortega, vióse que de antiguo había existido otro (el del altar de que acabamos de hacer mérito) y entonces en el fondo aparecieron

en informe montón confundidos, los trozos del sepulcro con fragmentos del grupo de barro del Señor y San Pedro; éstos últimos, según dicen, en tan mal estado, que se hizo imposible restablecer sus primitivas formas, por lo cual extrajéronse los trozos de la figura del Prior, que fueron depositados en el camarín de la Vírgen. Allí han permanecido ¡veinticinco años! Dígase si no es un verdadero milagro que presea de tal importancia haya escapado de las garras de nuestros sagaces chamarileros, cuando se la tenía en tal menosprecio.

Afortunadamente, parece ya asegurada de toda contingencia, gracias á la solicitud del actual Vicario Señor Don Miguel López Delgado, quien no solo reunió todos los trozos estatuarios, sino que después de encomendar su restauración al escultor D. Angel Magaña, el cual la ha realizado satisfactoriamente, se propone restituir el sepulcro á su primitiva forma.

¿En qué época fué ejecutada esta notabilísima obra? ¿A qué escultor debe atribuirse su hechura? ¿Quién fué el Prior Pedro Vázquez? Tales son las preguntas que se ocurren á cuantos la examinan, y forzoso será que digamos que hasta ahora no es posible contestarlas de una manera categórica. Ni la historia ni los documentos pueden solucionar ambos extremos, por lo cual, habremos de contentarnos con aventurar algunas conjeturas.

Aun en el caso de que el autor del M. S. anónimo tantas veces citado, no hubiese incurrido en error al copiar la inscripción que asegura existió en el sepulcro del Prior Vázquez, en la cual constaba que dicho sujeto había realizado la obra del retablo en el año de 1420, en vez de escribir 1520, puede asegurarse que el bulto sepulcral no data de aquella fecha primera. Sus caractéres todos, artístico-arqueológicos, revelan que corresponde á una, algo posterior

á aquélla, siendo éste uno de los casos en que hay que interrogar al monumento mismo, pues su mudo lenguaje puede ser bastante más seguro que el dicho de escritores poco escrupulosos ó competentes.

Ignoramos la época en que floreció el Prior Vázquez, mas aun cuando hubiese ocurrido su muerte en los últimos años de la primera mitad del siglo XV, estimamos que su sepulcro fué labrado posteriormente á su fallecimiento; caso no raro, como tampoco lo era que el mismo personage se lo encargase en vida; pero en esta ocasión, repetimos, la obra, de por sí, nos dice que fué ejecutada á fines del siglo XV ó en los primeros años del XVI.

Desde luego creemos, en vista de las calidades del barro y del vidrío, que es obra de imaginero sevillano, de aquellos á quienes pudo referirse el docto maestro Pedro de Medina, en su libro de *Grandezas y cosas memorables de España* (1), al consignar las siguientes frases, tratando de la fabricación de cerámica trianera: «habia, dice, cuasi cincuenta casas donde se hace y donde se lleva para muchas partes»; añadiendo luego. «ansimesmo se hace azulejo muy polido de muchas diferencias, labores y colores, y asimismo MUY HERMOSOS BULTOS DE HOMBRES.»

Si, pues, la producción de estos objetos despertó el interés en el maestro Medina para fijarse en ella y hacerla constar, ¿qué más prueba de que su fabricación ó hechura era cosa corriente en el siglo XVI? Fíjese el lector en que esto se escribía por los años de 1549, fecha en la que se imprimió el libro citado; y para más confirmar la verdad de lo dicho por el maestro Medina, vamos á extractar un documento desconocido hasta la fecha, y que hace mucho al caso.

---

(1) Sevilla—Domenico de Robertis—1549.

«Maestre Miguel imaginero maestro de faser ymagenes estante que soy en esta çibdal de seuilla...» Contrató con el muy reverendo y magnifico señor don Cristobal de los Rios, obispo de Balva (1) Maestrescuela y Canónigo en la Iglesia de Sevilla la hechura de «vn bulto de vuestra señoría al natural vestido como pontifice e de la manera que son las calidades que se requieren para estar muy bien fecho de barro cocido conforme a las obras que yo fago en la dicha santa iglesia de sevilla de mi oficio para queste acostado encima de su molde e queste levantado un palmo de lo que a de parescer en la delantera con un escudo de armas de vra. señoría queste a la cabecera el qual dicho bulto me obligo de faser de buena obra a vista de oficiales de mi oficio que dello sepan e me obligo de la dar fecha e acabada en todo este año questamos de 1526 años e sy antes coziere ymagenes deste oficio que antes la de fecha la qual dho bulto (sic) me obligo de dar fecho e acabado puesto en las casas de la morada de su señoría para que la pueda mandar asentar donde fuese servido cada e quando que quisiere la qual dicha obra me obligo de fazer por precio de 30 ducados de oro, que montan 11250 mrs., los quales vra. señoría

(1) Rios. Cristóbal de los

17 Dbre. 1507. Presentó bulas para una canongía y el 20 le dieron posesión.

2 Mayo 1509. Presentó bulas Diego Rodríguez de Padilla para la canongía que tenía Cristóbal de los Rios y el 7 le dieron posesión.

8 Junio 1517. Se presentan bulas para el Arcedianato de Carmona, á favor de Cristóbal de los Rios, *estante en corte de Roma*, y el 12 le contestó el Cabildo que á dicho Arcedianato tenía regreso D. Diego de Mures, Obispo de Oviedo.

2 Junio 1525. En esta fecha era ya Maestrescuela el Obispo de *Valuas*. D. Cristóbal de los Ríos.

4 Julio 1525. Se dá posesión de una canongía á Alonso de los Ríos, por cesión de su tío el Maestrescuela D. Cristóbal.

Según el Libro Colorado, el D. Cristóbal fué Maestrescuela de 1520 á 1527.

Debemos estos datos á la buena amistad del Sr. D. Joaquín Hazañas.

No hemos podido averiguar la patria del Obispo de Balva: acaso en ella podrá existir olvidado el sepulcro hecho por Miguel Florentín, ó á lo menos, memorias de tan importante obra artística.

me ha de dar e pagar aquí en sevilla... &. Fíjanse los plazos para el pago y las formalidades del Derecho. Viernes 9 de Enero de 1526 (1).

Ya vemos esta fecha más aproximada á la en que estimamos hecho el sepulcro de Pedro Vázquez, y del contenido del documento dedúcese, que el bulto sepulcral había de ser representado por el maestro Miguel Florentín de manera análoga á la empleada en el del Prior aracenense, vistiéndose ambas figuras con toda ostentación

No hay duda, pues, que en Sevilla tales formas y género de mausoleos de barro cocidos y vidriados se labraron en gran número: ¿cómo entonces, se preguntará, no hay noticia de otro ejemplar que el de Aracena? Cierto, que no hallamos respuesta á la pregunta; y solo podemos atribuir su desaparición á la misma fragilidad de la materia en que se labraron.

Sabemos, pues, que el maestro Miguel Florentín hizo la del Obispo de Balva, y entonces podría aventurarse la opinión de que fuese de su mano la del Prior Vázquez, si no creyésemos que ésta es anterior y ejecutada por artista todavía apegado á la manera gótica, mientras que si hubiese sido obra del imaginero italiano, seguramente revelaría mucho más acentuado el gusto del renacimiento. Las obras que permanecen en nuestra Catedral del mencionado artista, asi lo acreditan, y bastará citar como ejemplos los altorelieves del tímpano de las puertas de la Campanilla, de los Palos y del Perdón, con los dos apóstoles San Pedro y San Pablo, obras que no tienen el menor punto de contacto con la estátua de Aracena. Debemos, pues, fijarnos en alguno de los imagineros, hasta hoy, conocidos intérpretes del estilo ojival,

(1) Gestoso.—*Diccionario de artífices sevillanos, tomo III, Apéndices pág. 225.*

que lo practicaban todavía hasta 1510 ó 1515, y en este caso podremos citar los siguientes nombres:

1453-67.—Lorenzo Mercadante.

1489.—Maestre Marco, flamenco.

Pedro Millán.—Segunda mitad del siglo XV y primeros años del XVI.

1489.—Lorenzo de Cortes.

1509.—Sebastián Almonacir y Pedro Trillo.

1501.—Micer Domenico Alexandro.

De estos nombres, que coinciden las fechas en que vivieron con los caractéres de la estátua de Aracena, podemos descontar las del flamenco Marco, Lorenzo de Cortes, Sebastián Almonacir y Pedro Trillo, con Micer Domenico, pues faltan datos seguros para conocer los caractéres artísticos que los distinguieron, quedándonos solamente los dos eximios maestros Pedro Mercadante y Pedro Millán. ¿Pudo alguno de estos dos ser el autor del bulto de Pedro Vázquez? Veámoslo.

Del primero, tenemos *solamente una obra firmada:* la del sepulcro del Cardenal D. Juan de Cervantes, y cierto que, estudiada con todo detenimiento, vemos que en ella aparecen los caractéres del estilo ojival, interpretados con una singular delicadeza, juntamente con un sorprendente realismo, con un sentimiento del natural, maravilloso. Los detalles todos de las telas, el bordado de la mitra y de los ricos ornamentos pontificales, corresponden al mismo gusto gótico, y ni por asomo se halla el menor rasgo que revele el conocimiento del autor, del nuevo estilo que nos enseñarían muy en breve los italianos.

Un crítico ilustre, el Sr. Gómez Moreno y Martínez, considera también obra de Mercadante las imágenes de barro de las portadas occidentales de la Catedral, no obstante que en una de ellas, que está sobre un doselete, en la por-

tada del Bautismo, descubrimos la firma de Pedro Millán. Fundándonos en este dato, las atribuímos nosotros á este artista en el libro que hace años le dedicamos (1); pero, no tenemos rebozo en consignar lealmente, que acaso nuestro amigo tenga razón, porque al comparar dichas imágenes con la yacente del Cardenal de Hostia, nótanse desde luego, entre ambas, grandes analogías. Pedro Millán, juzgado por las esculturas que dejó firmadas, la Virgen del Pilar, el San Miguel que perteneció al Sr. Goyena, y el grupo que hoy posee el Gran Duque Constantino de Rusia, reveló en dichas obras más acentuado goticismo; estuvo más apegado á las influencias flamencas, fué más convencional en la manera de disponer los paños en intrincados ángulos. Mercadante, mucho más realista, más sóbrio, componía y ejecutaba los de sus figuras con más sencillez, en vista de lo cual solo nos atrevemos á decir que el sepulcro de Aracena quizá pudo ser de su mano.

En las esculturas de las portadas de la Catedral, no se contiene el menor detalle que corresponda al estilo italiano, pues no creemos que puedan estimarse como tales los sencillísimos róleos que rodean las capas de los Santos prelados; imitando bordados, análogos á los que ostenta la figura del Prior en el cíngulo y en las bocamangas del alba. De otra parte, gran semejanza tienen los simétricos pliegues de la casulla de aquél con los de las imágenes arriba citadas. Los paños del alba de la estátua de Aracena, quiebran en ángulos, aunque ligeramente, al tocar en la figura del animal que tiene á sus piés, los del Sr. Cervantes concluyen por completo en forma curvilínea. En cuanto al terliz sobre que se halla tendida la imágen sevillana, imita riquísimo

(1) *Pedro Millán*—Ensayo biográfico crítico—Sevilla—Rafael Tarascó—1884.

brocado; sus simétricos y múltiples pliegues, están hechos con gran maestría, siendo aquél, en el sepulcro de Aracena, liso completamente, é incorrectos los segundos. No obstante la mayor facilidad con que se trabaja el barro que la piedra, harto sóbrio fué en pormenores suntuarios el autor del sepulcro de Pedro Vázquez, mientras que, por el contrario, el maestro bretón derrochó todos los primores de su cincel y de su exquisito gusto, en la imitación de los tejidos y bordados de los pontificales ornamentos, en el suyo del Cardenal. Lógico es suponer que habiendo permanecido Lorenzo Mercadente entre nosotros, por lo menos desde 1454 hasta 1467, acudirían á su taller ó trabajarían con él otros artistas, ya como oficiales, ya como discípulos, cuyos nombres se desconocen, y bien pudo, por consiguiente, proceder de dicho centro artístico el bulto del Prior, y haber sido ejecutado bajo la dirección del maestro, por alguno de sus hábiles oficiales.



Dijimos al comienzo de estos apuntes,que nos proponíamos reunir en ellos los datos referentes á las obras escultóricas vidriadas de que tenemos noticia, ya procedentes de Italia, ya ejecutadas en Sevilla, y después de haber tratado de las más importantes, que representan figuras humanas, nos ocuparemos, brevemente, en otras, puramente decorativas ú ornamentales, pero únicas también en su género. Nos referimos al escudo heráldico del ilustre Prelado sevillano D. Diego Deza, esculpido en alto relieve, que se conserva en un patio interior del Palacio Arzobispal de esta ciudad y al trozo de moldura, adornado con frutos y flores, que se halla empotrado en el muro de la puerta de entrada al *Salón de Murillo,* de nuestro Museo de pinturas, el cual debió formar parte de una rica decoración, y cuya procedencia se desconoce.

Nuestro amigo D. Enrique Romero de Torres, nos ha remitido fotografía de una imágen de la Virgen, amamantando á su Divino Hijo, obra también de barro vidriado, existente en la iglesia de San Juan de los Caballeros, de Jerez de la Frontera, escultura tan tosca y falta de mérito, que nos creemos relevados de tratar de ella, no obstante que la creemos ejecutada por alfarero español, quizás sevillano del siglo XVI.

Fué nuestro ánimo, también, limitarnos á tratar de las

esculturas de barro vidriadas, existentes en esta región, y á eso hasta ahora nos hemos concretado, pero, siendo escasísimas las conocidas al presente, y figurando entre ellas otra de verdadera importancia, procedente de distinta región, cuyo conocimiento no se ha vulgarizado, creemos que los aficionados nos estimarán que, extralimitándonos del propósito anunciado, le dediquemos algunas líneas.

Nos referimos al gran retablo de loza policromada que enriquece nuestro Museo Arqueológico Nacional, monumento de gran valía por sí mismo, y de más aún para nosotros, precisamente, por lo que escasean en la Península.

Dedicóle especial monografía el docto arqueólogo D. Rodrigo Amador de los Ríos, y á él debemos los datos siguientes acerca de su procedencia. Dijo entonces nuestro querido amigo, que al procederse en 1866 á la demolición del convento de dominicos de San Pablo, en Burgos, logróse salvar el retablo, que ocupaba uno de los testeros del dormitorio principal de dicho convento, por la diligencia del ilustrado ingeniero militar D. Saturnino Fernández, el cual hizo donación de él al Museo en 1868, siendo entonces restaurado por D. Ceferino Díaz de Moraleda; añadiendo, que, ni uno solo de los historiadores de Burgos que consultó, ni de los que detenidamente tratan del referido convento, mencionan el referido retablo, siendo de sentir que hayan desaparecido ó se hayan extraviado algunas obras consagradas á la historia de aquél, en las cuales, sin duda, debió constar la existencia de «este notable producto de la cerámica en nuestra patria, y acaso, también, el nombre del artista que ejecutó tal obra.»

Después de describirlo minuciosamente el docto orientalista, al proceder á su clasificación dice: «Resumiendo, pues, cuanto llevamos expuesto, despréndese del precedente estudio, por lo que al retablo se refiere: 1.º Que no siendo



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RETABLO DE BARRO VIDRIADO

Del Museo Arqueológico Nacional



frecuente en España la aplicación de la cerámica esmaltada á la escultura, fué este monumento obra de algún artista italiano educado en la escuela de los descendientes de Luca y Andrea della Robbia ó acaso algún español discípulo de aquélla. 2.º Que el autor del retablo de loza de la Ascensión de la Vírgen, debió tener presente al concluir su obra tradicional, recuerdo del bajo relieve que sobre el mismo asunto había esculpido Luca della Robbia en 1466. 3.º Que revelando en todos y en cada uno de sus detalles la lucha de los últimos reflejos del Renacimiento con la influencia borrominesca, la cual precipita á las artes en triste extravío y decadencia, no puede sacarse el presente relieve de los primeros años del siglo XVII. Y 4.º Finalmente, que colocado hasta 1866 en el dormitorio princípal del convento de San Pablo, de Burgos, debió ser esculpido de 1610 á 1613, año éste último en que estaban ya terminadas las reformas del referido dormitorio, según acredita el Obispo de Monopoli (1).

He aquí lo que se sabe y lo que se ha dicho acerca de esta joya cerámica, la cual, en nuestro concepto, procede del taller de los hijos de Andrea, Lucas y Juan, los cuales aún sostuvieron el crédito de las obras de su padre, produciendo obras interesantes, aunque en ellas aparezcan señales de decadencia, pues de igual modo que Andrea heredó del viejo Lucca el material que constituía su taller, modelos, moldes, etc., aquél trasmitió á sus hijos el suyo, que indudablemente aprovecharían en más de una ocasión. Llaman la atención á primera vista en el retablo del Museo Arqueológico Nacional, las cortas proporciones de la Vírgen, defecto tan saliente, que es bastante para que no juzguemos esta obra de manos de Andrea, inclinándonos á atribuirla á sus

(1) Mus. Esp. de Antigüed.s, tomo III, págs. 169 á 184.

hijos, si bien aprovechando moldes del taller de su padre. Por lo demás, la forma general de representar el asunto y la decoración del arco y pilastras revelan, sin género alguno de duda, la procedencia que le asignamos, recordándonos por sus grandes analogías, el medallón de la Loggía del Hospital del Cepo, en Pistoya, en el cual represéntase la Asunción de Nuestra Señora, aunque en ésta hállase sentada la Vírgen dentro de aureola elíptica con rayos flamígeros y rectos, sostenida por ángeles, el tímpano de la Sacristía de Santa María dei Fiore, en Florencia, que figura la Resurrección de Cristo, y el retablo del Duomo de Arezzo con Cristo crucificado, sobre el cual aparece el P. Eterno, no enumerando otras obras, por evitar la nota de difusos.

El mal estado en que se encontró el notable relieve, estimuló en los días en que fué recibida en el Museo, á su entonces Director, á que se restaurase, ocultándole sus faltas, pero á primera vista se notan los repintes, que en nuestro pobre concepto debían desaparecer, dejando al descubierto lo que resta de la obra verdadera, para no confundir á los estudiosos, ni burlar á los incautos.

Sevilla, Diciembre 1909.



ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE FOLLETO INTITULADO «NOTICIA DE ALGUNAS ESCULTURAS DE BARRO VIDRIADO, ITALIANAS Y ANDALUZAS» COMPUESTO POR EL LDO. JOSÉ GESTOSO; EN LA CIUDAD DE CÁDIZ Á EXPENSAS DE D. PELAYO QUINTERO, EL DÍA VEINTE DE ENERO AÑO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO DE MIL NOVECIENTOS DIEZ AÑOS.—LAUS DEO.




BOLETIN · COMISION · MONUMENT^os · CADIZ